ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 9

Как влюбляются звезды?

О ком они мечтают и на что надеются?

Как признаются в любви?

Как теряют любовь и вновь добиваются счастья..

БУДНИ 20:30
ВОСКРЕСЕНЬЕ 12:30

НЕВЕРОЯТНЫЕ ИСТОРИИ ЛЮБВИ

С СОЛИСТКОЙ ГРУППЫ «ВИА ГРА»
НАДЕЖДОЙ ГРАНОВСКОЙ

телеканал Домашний

www.domashny.ru

На правах рекламы. Свидетельство о регистрации СМИ Эл№ФС77-23799 от 20 марта 2006 г.

ШАГИ К УСПЕХУ

с Алиной Кабаевой

РЕН

11:30

ВОСКРЕСЕНЬЕ

Лицензия Серия ТВ №12614 от 24.10.07
Реклама

МИЛЛИОННЫЙ ЗРИТЕЛЬ ФИЛЬМА В КИНОТЕАТРАХ ПОЛУЧИТ АВТОМОБИЛЬ ПЕЖО 107

Наталья РУДОВА Михаил ДОРОЖКИН Александр АНАТОЛЬЕВИЧ Сергей ГУБАНОВ Наталия АНТОНОВА

В КИНОТЕАТРАХ С 8 ОКТЯБРЯ

ТРЕТЬЕ ЖЕЛАНИЕ

www.PR-F.com

Денис Алексеев и «Фаворит Медиа» представляют фильм режиссера Сергея Великоредчанина «Третье желание»
Сценарии Ирина Сычёва, оператор-постановщик Мари Зиельский, художник-постановщик Антонина Маврина, композитор Глеб Матвейчук
В ролях: Михаил Дорожкин, Александр Анатольевич, Наталья Рудова, Сергей Губанов, Наталия Антонова

www.DESIRE-FILM.com

Favor te MEDIA COMMUNICATION

Профит Кинема International

прокино.ru

AskWoman.ru

Planeta Impero

Техника

Журнал не раз обращался к одной из важнейших проблем жизни современного кино — состоянию кинообразования. Печатали статьи и дискуссии, рассказы тех, кто учился давно или учится и учит теперь. Сегодня эта проблема кажется нам по-прежнему актуальной, тем более что в последние два-три года на авансцене появились не просто талантливые дебютанты, такие как Андрей Звягинцев, Алексей Герман-младший, Илья Хржановский, заинтересовавшие и отечественный, и зарубежный кинематографический мир, — впервые за много лет мы реально столкнулись со сменой поколений. И коммерческое, и авторское кино, и телесериалы сейчас делают молодые — режиссеры и сценаристы, операторы и художники. Как делают — разумеется, вопрос таланта. Но не только. И — не столько, особенно когда речь идет не о вершинах, которые берут одиночки-чемпионы, а о потоке. Он нам пока не дается. Почему? Ответы, как нам кажется, надо искать не в последнюю очередь там, где обучают ремеслу кинопроизводства.

Поэтому мы вновь взялись за тему образования и рассматриваем ее в номере в нескольких аспектах, форматах и рубриках. «Здесь и теперь» с разных сторон представляет состояние дел в главном и старейшем киновузе страны — ВГИКе, который в этом году отмечает девяностолетний юбилей. С социологическими опросами, рассказами студентов и педагогов о российской системе обучения профессии монтируются — в рубрике «Опыт» — интервью отечественных молодых режиссеров Николая Хомерики и Клима Шипенко, которые учились в зарубежных киношколах. В рубрике «Публикации» мы знакомим читателей с молодыми вгиковскими драматургами — печатаем их первые литературные работы. Это еще не сценарии, а истории семьи: «семейные легенды» — так называется задание, которое каждый раз, набирая новую мастерскую, предлагает своим ученикам Наталья Рязанцева. Их воспоминания, дополненные — в рубрике «Разборы» — объективными заметками об американском и английском кинообразовании, помогут выстроить объемную картину подготовки кадров для современного кинематографа. Блистательная кода ключевой темы номера — мастер-класс Квентина Тарантино, выдающегося режиссера, который, как известно, учился «вприглядку» и диплома специального учебного заведения не имеет.

Другой сюжет связан с 31-м Московским международным кинофестивалем. Мы публикуем рецензии на фильмы-лауреаты конкурса, на представленную Украиной картину Киры Муратовой, а также портрет Марко Феррери, чья ретроспектива привлекла внимание публики и профессионалов.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №6/09

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
НАТАЛЬЯ ВЕНЖЕР, ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
«Забудьте про СССР!»
ВГИК-2008. Материалы социологического исследования

23
ВЛАДИМИР МАЛЫШЕВ
Школа себя оправдала
ВГИК вчера и сегодня: точка зрения ректора

28
Анкета «ИК»
На вопросы анкеты отвечают студенты и педагоги ВГИКа

РЕПЕРТУАР

43
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
Просто Петя
«Петя по дороге в царствие небесное», режиссер Николай Досталь

46
ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
Так далеко, так близко
«Чудо», режиссер Александр Прошкин

50
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Ляльки
«Мелодия для шарманки», режиссер Кира Муратова

54
НИНА ЦЫРКУН
Диллинджер мертв
«Джонни Д.», режиссер Майкл Манн

КОММЕНТАРИИ

59
СЕМЕН ЭКШТУТ
«В начале жизни школу помню я»

ИМЕНА

67
КВЕНТИН ТАРАНТИНО:
«Я хочу вернуться в прошлое»
Мастер-класс режиссера на 61-м Каннском МКФ

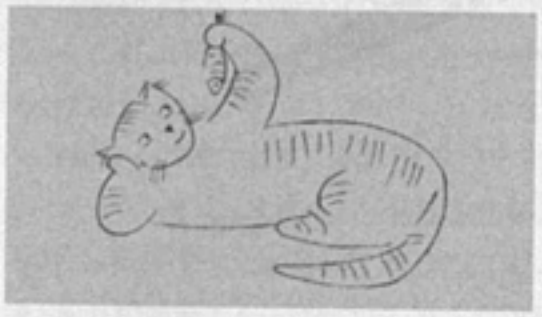
80
ИННА КУШНАРЕВА
Забытый парадоксалист
Ретроспектива Марко Феррери на 31-м Московском МКФ

РАЗБОРЫ

91
ДЖЕННИФЕР ВУД
Американская киношкола: в кабинете директора
Кинообразование в США: дискуссия руководителей ведущих киношкол

97
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Английский стиль воспитания
Лондонская Национальная школа кино и телевидения
Лондонская киношкола

ОПЫТ



105
НИКОЛАЙ ХОМЕРИКИ:
«Там учат ремеслу, а не «любви к прекрасному»
Французская киношкола La Fémis
Беседу ведет Елена Паисова

110
КЛИМ ШИПЕНКО:
«Учат быть независимыми»
США: California State University, Northridge
Беседу ведет Евгений Гусятинский

119
АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ
В сторону фильма
«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину», режиссер Андрей Хржановский

MEDIA

135
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Беда коммунизма
ЖЖ как зеркало русской эволюции

ПУБЛИКАЦИИ

143
УЛЬЯНА ФЕДУЛОВА
Всякое было

145
ДАРЬЯ ХОМЯКОВА
Люди с Большой земли

150
ГУЛЯ САПАРГАЛИЕВА
Отец
Семейные легенды вгиковских студентов-сценаристов

ЧТЕНИЕ

153
ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ
На другой стороне
Сценарий

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

НАТАЛЬЯ ВЕНЖЕР, ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

«Забудьте про СССР!»

ВГИК-2008. МАТЕРИАЛЫ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Постановка проблемы

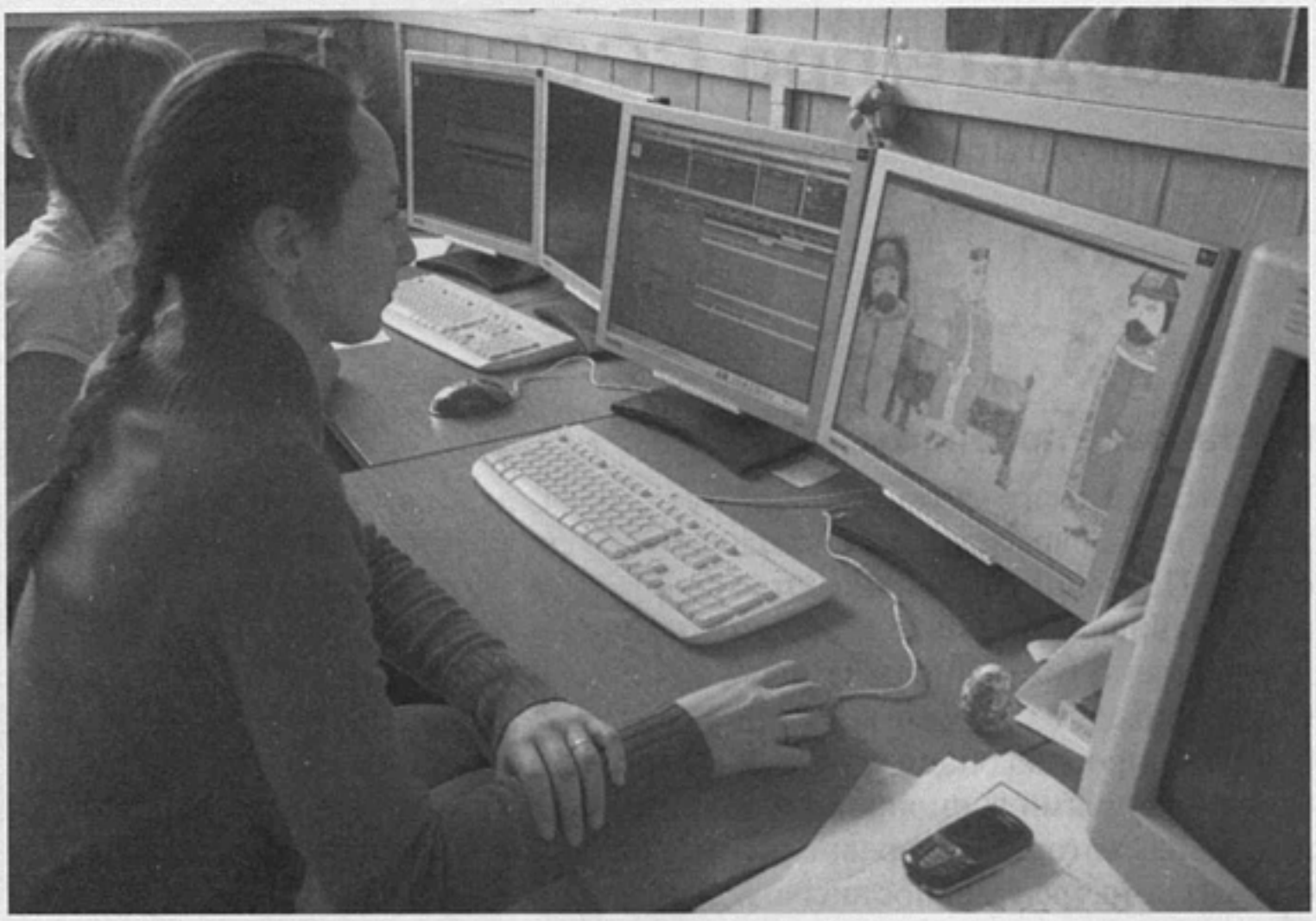
В последнее десятилетие в России, во всяком случае в крупных городах, сложилась сеть современных кинозалов, число которых приближается к двум тысячам. Постоянно увеличиваются сборы средств от кинотеатрального показа, составившие в 2008 году 830 миллионов долларов. Растет количество «кинофабрик» — съемочных баз, часто не уступающих европейским стандартам. Сюда приходят мировые мейджоры — не только дистрибьюторские, но уже и фильмопроизводящие компании, которые конкурируют с нашими старыми киностудиями. Кинопроизводством занялись и крупные отечественные телеканалы, которые в соревновании блокбастеров обыгрывают своих зарубежных конкурентов, поставляя на экраны кинотеатров чемпионов проката. И это без учета конвейерного производства телесериалов, практически вытеснивших из прайм-тайма признанных производителей «мыльной» продукции, включая американцев.

В связи с этим в постсоветское время возникла сравнительно новая проблема: катастрофически не хватает персонала высокой квалификации как творческого, так и среднего звена. Пожалуй, кроме актеров, которых готовят не только киноинституты, но и многочисленные театральные вузы, нет ни одной кинопрофессии, в которой не чувствовался бы острейший дефицит специалистов. В результате слабая обеспеченность кадрами во всех сферах современного кинобизнеса — одно из серьезнейших препятствий и для развития имеющейся инфраструктуры, и для качества продукции, и, следовательно, для обеспечения конкурентоспособности российского искусства и кинопромышленности в целом.

Казалось бы, кардинальные перемены должны были плодотворно сказаться и на кинообразовании. Но это произошло лишь частично. Во-первых, в силу естественного консерватизма этой сферы вообще, во-вторых, из-за самой смены экономической модели. Если в советские годы кинематограф был в фокусе забот государства, то в новые времена оно, хотя и признало необходимость оказывать финансовую поддержку кинематографу, в остальном положилось на благое действие рынка. К сожалению, «заказчики», «потребители» профессиональных кадров за последнее десятилетие настолько привыкли к давно сложившемуся положению дел, что так и не осознали необходимость коренного обновления кинообразования. Не возникло соответствующих импульсов и внутри самих киношкол.

Вместе с тем в последние два-три года состояние подготовки творческих и менеджерских кадров как проблема, как драма все более осознается нашим кинематографическим сообществом.

Сергей Мирошниченко, режиссер-документалист и педагог ВГИКа, говорит: «Я присутствовал на обсуждении первого выпуска продюсерского факультета и задал его преподавателям вопрос: «Участвовали ли ваши выпускники в поиске денег или финансирования хотя бы одной студенческой работы за все время обучения?» Ответ меня немало удивил: «Нет, мы даже запрещаем это делать». Аргументированно обосновать такую педагогическую позицию никто не мог. Уметь доставать деньги на проект — профессиональная обязанность любого продюсера: искать вложения, а не зарабатывать



Факультет анимации и мультимедиа

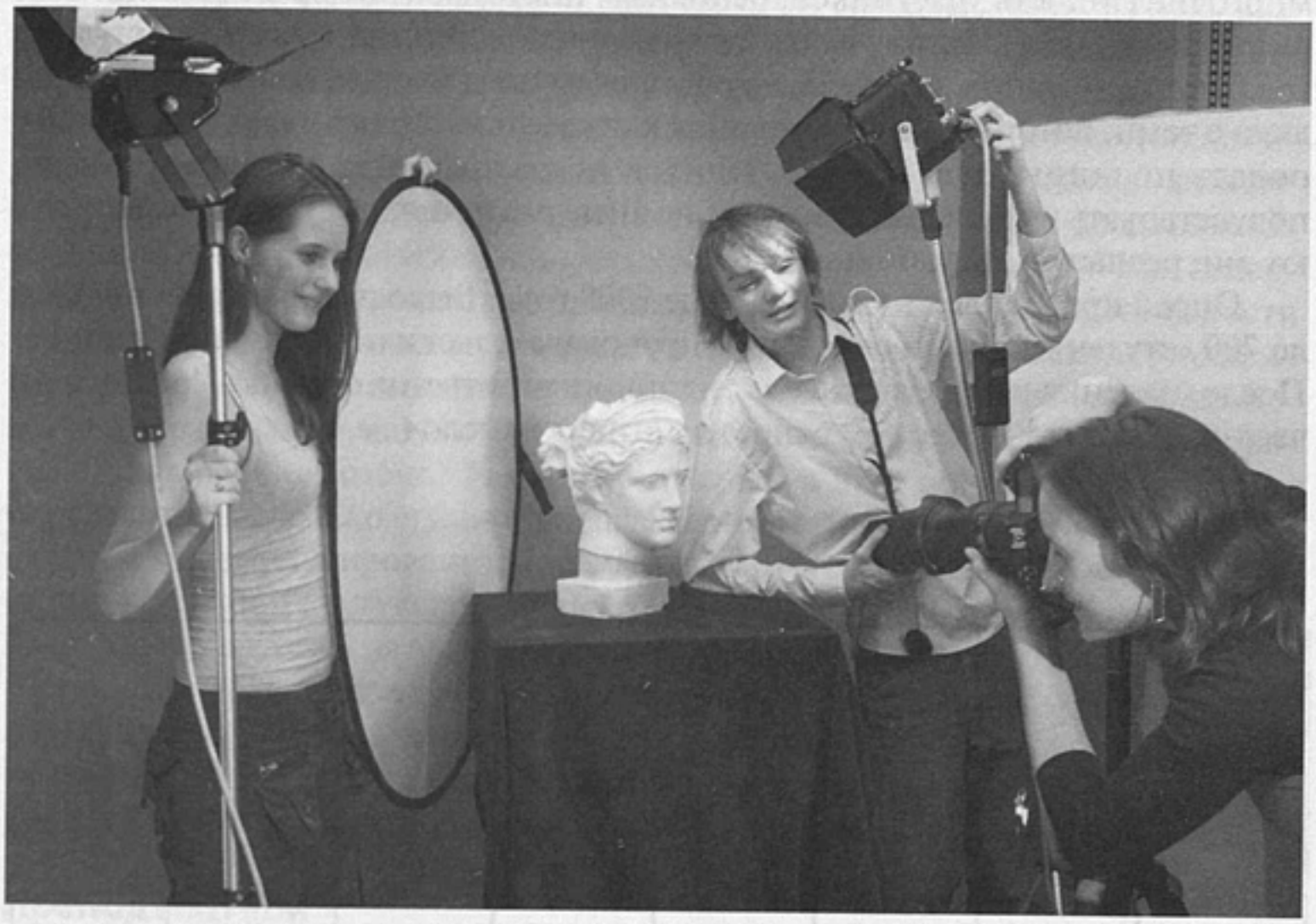
в процессе производства картины. И если человека этому не обучили, то завтра от него будет больше вреда, чем пользы...»

Продюсер Сергей Сельянов: «Не хватает школы, понимания, что такое драматургия. Сценаристы работают как-то стихийно. Очень плохо представляют себе законы, по которым делается сценарий. Может быть, знают их теоретически, но никак не используют в конкретной работе... Сценарий переписывается по десять раз, меняются авторы, и все-таки очень тяжело добиться нужного результата... В кино режиссер работает с большим количеством людей, он должен всех подчинить своей воле, заразить своим проектом, удерживать всю команду, добиваться от каждого того, что ему нужно. Необходимость лидерства — очевидная вещь. Но учат ли этому во ВГИКе?.. В системе образования что-то хочется немедленно поправить...»

«С молодыми режиссерами сложно договориться об окончательной версии монтажа, — рассказывает режиссер и продюсер Юрий Мороз. — После института, где учат снимать в основном короткометражки, молодые люди приходят на студии часто совершенно неподготовленными: они не могут распределить траекторию фильма, почувствовать его масштаб, тем более, как говорится, его особое дыхание».

Нина Зверева, директор учебного центра компании «Амедиа», утверждает: «Креативных и исполнительных продюсеров, вторых режиссеров да и профессиональных авторов сериалов не хватает просто катастрофически. Сегодня должность режиссера телевизионного фильма делят два специалиста — один работает с актерами, второй занят видеорядом. И оба спорят, кто из них «главный». Часто это происходит просто из-за того, что нет специалиста, совмещающего функции и умения того и другого».

В результате продюсерам приходится возмещать непрофессионализм нанятых ими молодых кинематографистов, что вызывает многократное умножение риска и, соответственно, увеличение сметы, компенсирующее неумение полуспециалистов снимать качественный конкурентоспособный продукт. Недостаток в профессиональных кадрах в киноотрасли оценивается в 30—35 процентов (по данным компании Movie Research). В числе дефицитных профессий вторые режиссеры и операторы, ассистенты режиссеров и операторов, осветители и киномеханики, специалисты по спецэффектам и компьютерной графике и т.д.



Кинооператорский факультет

Особая часть проблем связана с технической подготовкой кинематографических кадров. «Во ВГИКе, к примеру, элементарно нет долби-студий, — сетует Станислав Ершов, директор Киностудии Горького. — Как можно выучить человека на инженера перезаписи, если он никогда не сидел за пультом современного звукового оборудования? Как можно обучить оператора движению камеры при работе над эпизодом военных действий, если он не понимает, что такое медитативное напряжение съемки одним планом?..»

Даже из приведенных экспертных заключений очевидно, что высокая стоимость труда в нашей киноиндустрии не соответствует уровню подготовки специалистов. По оценкам экспертов до 60—70 процентов производственного бюджета фильма уходит на гонорары, в первую очередь актерские. Это связано с завышенными представлениями о кассовых сборах фильмов — мифом о доходности производства, достаточно высокими зарплатами на телевидении, в том числе и звезд, которые на практике не гарантируют увеличение посещаемости. Гораздо более сильным манком для зрителя сегодня становится новая зрелищность. Однако появление уникальных технических возможностей для производства востребованного кино в последние годы значительно опережает качество подготовки специалистов в наших профильных вузах, что, в свою очередь, тормозит экранную «виртуальную революцию».

Характеристики социологического исследования

Предварительное знакомство с нынешним состоянием нашего кинообразования (по материалам отчетов, публикаций и бесед с представителями разных сфер кинобизнеса) заставило нас предположить, что, к сожалению, ВГИК, как и другие учебные заведения страны, сегодня не может обеспечивать подготов-

ку творческих и исполнительских кадров, вполне отвечающих потребностям современного кино- и телепроизводства. Разбор причин этого обстоятельства, собственно, и составил содержание нашего исследования.

Первый этап. Социологический опрос (анкетирование). В начале работы выяснялось мнение самих участников педагогического процесса — преподавателей и студентов ВГИКа — об учебных программах, уровне преподавания, а также их понимание того, насколько полученные знания соответствуют требованиям, которые предъявляет современная практика. Учитывая многочисленность участников, основным инструментом исследований было выбрано анкетирование репрезентативного количества педагогов и студентов. При этом многие вопросы, предназначенные для преподавателей, совпадали с теми, которые были обращены к студентам. Это позволило зафиксировать позиции людей, находящихся по разные стороны «баррикад», почувствовать их ролевые и мотивационные различия, понять, как оценивают они реальную ситуацию.

Опрос проводился в марте-апреле 2008 года. Было распространено около 700 «студенческих» и около 100 «преподавательских» экземпляров анкет. После изучения и отбраковки некондиционных ответов осталось 460 студенческих ответов — более чем репрезентативное число (см. табл. 1).

Таблица 1
Распределение анкет по факультетам и курсам

Курс	Режиссеры	Сценаристы/ киноведы	Актеры	Продюсеры	Операторы	Художники	Аниматоры
1-й	35	15	14	18	8	4	
2-й	52	17	11	44	21	13	11
3-й	3	15	12	34	11	8	
4-й	25	7	3	14	9	11	1
5-й	17	6		4	5	5	7
Сумма	132	60	40	114	54	41	19

Явное численное преимущество некоторых факультетов не случайно: при сборе анкет мы изначально старались, чтобы бóльшая их часть пришлась на четыре основных факультета: режиссерский, продюсерский, операторский и сценарно-киноведческий.

Преподаватели вернули только сорок анкет, поэтому в процессе обработки мы использовали все полученные листы, даже если они не отвечали строгим критериям, принятым в подобных исследованиях. Все ответы были анонимными.

Описание полученных результатов

Опыт многолетних исследований позволяет утверждать: установление референтных групп по «кругу смотрения» дает более или менее адекватное представление о пристрастиях, ценностных ориентациях, фактическом поведе-

нии и — шире — о профессиональных и личностных — социально-психологических — характеристиках «картин мира» разнообразных сообществ. Тем более специально занимающихся кино. Поэтому одним из важных элементов опроса стали пункты, в которых предлагалось назвать десять «лучших фильмов всех времен и народов», отечественных и зарубежных отдельно. Причем для студентов не были указаны временны́е рамки, так что они имели возможность выбирать из бесконечного списка — от Люмьеров до Звягинцева. Преподавателям же предлагался выбор из фильмов последнего пятилетия, потому что иначе, как нам казалось, они были бы связаны слишком большим списком статусных шедевров, обязательным для курса истории кино, где самым новым тенденциям и именам могло просто не хватить места.

Помимо выявления групповых и корпоративных мнений участников образовательного процесса представлялось необходимым зафиксировать знакомство студентов и педагогов с кинематографией последнего десятилетия, знание важнейших эстетических, стилевых, сюжетных новаций. Мы надеялись, что этот метод позволит проанализировать наличие стереотипности мышления и/или групповые и личные отклонения опрашиваемых от обязательного следования школьному канону. Найдем ли мы в списках только известных режиссеров, давно попавших в так называемые «обоймы», или встретим более редкие имена? Косвенно ответы на этот вопрос позволили бы определить, насколько студент или педагог насмотрен, знаком ли он не только с оценками, зафиксированными в традиционных учебных курсах, но и читает ли рецензии и другую специальную кинолитературу, посещает ли фестивали, дискутирует ли на форумах и конференциях. Наконец, отваживается ли респондент представить собственное мнение об исторической и современной иерархии в мировом кинопроцессе. Эти ответы позволяют также обнаружить подчас скрытые позиции студенческого сообщества и преподавательского корпуса в оценках лидеров и аутсайдеров актуального кинопроцесса.

Преподаватели

Сразу скажем, ответы педагогов оказались для нас полной неожиданностью и, к сожалению, разочаровали (напоминаем, что мы располагали суждениями всего лишь сорока человек, и при этом не могли судить о статусе и профессиях наших рецепиентов в силу обязательной анонимности). В списке лучших — 102 названия картин последних пяти лет, в том числе 57 отечественных и 45 зарубежных. Так как единичные упоминания могут отражать не только и не столько корпоративные, сколько личные предпочтения опрошенных, для анализа «круга смотрения» педагогического коллектива мы выбрали фильмы и режиссеров, которых назвали не менее двух участников опроса (то есть с рейтингом >2).

Здесь российских из 49 названий — 28, остальным вкупе досталось 21 место. В общемировую топ-десятку чудом удалось пробраться лишь братьям Коэн с их последним «Оскаром». (Они разделили почетные аж 7—9-е места с Меликян и Попогребским.) Остальные — исключительно отечественные авторы. Нисколько не подвергая сомнению достоинства фильмов Лунгина, Михалкова или Звягинцева, хотелось бы понять, почему общепризнанные мастера мирового кинематографа не могли бы составить им конкуренцию? Тем более что вопросы были сформулированы таким образом, что никого из соотечественников, дорогих сердцу преподавателей, исключать было не нужно — список просто мог быть больше. Странный факт: почти никто из преподавателей, принявших участие в опросе, не воспользовался предоставленной возможностью назвать по десять лучших лент пятилетия в каждой из категорий, российской и зарубежной. Многие не доходили даже до нижней границы, установленной в анкете, — пять названий.

Четко зафиксировалось особо суровое отношение воспитателей российской киномолодежи к зарубежному кинематографу: по мнению большинства

опрошенных, за это «бесплодное», как можно понять из их ответов, пятилетие мировой кинематограф пополнил списки фаворитов всего двумя-тремя названиями. Отвечавшие на этот вопрос не соблазнились и возможностью перечислить хотя бы каннских, берлинских, венецианских, наконец, московских лауреатов. По-видимому, среди значительного разброса мнений, свойственных педагогическому корпусу института, в одном все отвечавшие солидарны: нынешнее мировое фестивальное движение не имеет никакого отношения к состоянию мирового кинематографа. Никак не влияет на развитие киноискусства и не отражается на успехе/неуспехе национальных кинематографий. Более снисходительно оценивается престиж «Оскара» — упоминались его номинанты: «Нефть» Андерсона (5 упоминаний в 40 анкетах!), «Вавилон» Гонсалеса Иньярриту (4), «Королева» Фрирза и «Жизнь других» Доннерсмарка (по 3). Более «древние» лауреаты Американской киноакадемии приоритетных позиций не удостоились.

Естественно, аналогичные закономерности обнаруживаются и в списках приоритетных режиссеров. Здесь 46 из 89 имен — российские, а в списках с рейтингом >2 — 29 из 49. Процент «патриотических» предпочтений еще выше. Как объяснить тот факт, что в топ-десятке режиссерских имен наряду с лидерами — Михалковым, Звягинцевым, Лунгиным — встречаются и неожиданные для банального киносознания имена, не всегда понятно. Например, Иван Соловов (5—6-е места, которые он делит с Сокуровым, у обоих рейтинг 8) или режиссер-дебютант Александр Миндадзе, обогнавший с тремя очками солидную компанию «двоечников», в которую входят Скорсезе, Муратова, Вуди Аллен, фон Триер и прочие хрестоматийные имена. Сколько еще и какие еще ожидаемые имена отсутствуют в преподавательских предпочтениях, говорить не стоит — об этом говорит стереотипность преподавательской селекции. Среди российских лидеров чаще всего упоминаются признанные общим мнением фильмы минувшего года и, соответственно, их авторы: «Александра» Сокурова, «Исчезнувшая империя» Шахназарова, «Путешествие с домашними животными» Сторожевой, «Изображая жертву» Серебренникова. Интересно, что в список лучших фильмов педагоги включили и два сериала: «Ликвидацию» Урсуляка и «Завещание Ленина» Николая Досталя. Даже кинематографисты не делят фильмы по каналам трансляции: «кино» — все, что они видят на любом экране.

Студенты

Мы намеревались проанализировать статистику по каждой из профессий в отдельности, а затем сравнить результаты, останавливаясь на профессиональных особенностях восприятия. Полученные данные свидетельствуют: в своем отношении к кино, в своем выборе лучших студенты выступают практически единой референтной группой. Различия, конечно, есть, но они не выходят за рамки личностных, вкусовых пристрастий, скорее зрительских, чем профессиональных. Общность оценок объясняется, как нам кажется, иерархией имен и произведений, традиционной для той незыблемой концепции, которая выработана в советском киноведении за предшествующие пятьдесят лет.

До половины названий занимают единичные упоминания, которые требуют более скрупулезного анализа. Поэтому для групп более 100 опрошенных мы выделили фильмы с рейтингом более 4 (это режиссеры и продюсеры), для остальных — более 3. Наиболее полную информацию дали ответы студентов режиссерского факультета — в 132 анкетах названы 623 фильма, из которых 155 получили рейтинг более 4. Мы проанализируем их содержание, а о выборе студентов остальных специальностей упомянем лишь в тех случаях, когда их предпочтения будут существенно отличаться от предпочтений будущих режиссеров.

Сразу скажем: студенты ВГИКа более половины голосов отдали отечественному кинематографу. При этом львиная доля выбранного принадлежит со-

ветским фильмам. У режиссеров, например, она составляет 47 процентов. При этом только они в списке избранных отважились понизить присутствие отечественных названий ниже 50 процентов. У остальных они занимают от 59 до 70 процентов общего списка. Второе место в иерархии обоих списков у режиссеров занимает кино Европы, в чем с ними согласны только студенты сценарно-киноведческого факультета (чья «заслуга» тут больше — сценаристов или киноведов, установить невозможно). Все остальные вполне предсказуемо отдают «серебро» американцам. Позиция продюсеров здесь естественна,

Художественный факультет

потому что именно эта профессия больше всего должна приближаться к вкусам транснациональной по своей природе массовой аудитории. Треть голосов преподавателей, отданная американскому кино, может объясняться уже отмеченным их неприятием нового кино Европы и Азии. Мы не сомневаемся, что, если бы преподаватели не были ограничены последним пятилетием, обращение к великим классикам только повысило бы их оценки кинематографа Европы.

Особенно интересно, как нам кажется, соотношение между советским и российским внутри отечественного. У продюсеров в общем списке соотношение СССР — Россия равно 2,5:1, у сценаристов-киноведов 3,4:1; у кинооператоров 5,6:1. В списках лидеров — фильмов с рейтингом более 3—4 — соотношение еще более показательно: у режиссеров 12,5:1, у продюсеров 4,4:1, у сценаристов-киноведов 5:1, у кинооператоров 19:1. Интересно было бы определить, какую долю этих предпочтений определяет, так сказать, зрительский выбор, а какую — профессиональный.

Если предположить, что последний все же оказывает какое-то влияние, тогда можно прийти к совершенно неутешительным выводам: если студенты-режиссеры очень невысоко оценивают работу своих современников и сверстников, то операторы — их просто не признают! И лишь продюсеры и киноведы более или менее терпимы к российской продукции последнего десятилетия, хотя предпочтение, отданное классике — в 4—5 раз, — никак нельзя признать обнадеживающим в оценке молодыми современного кино.

В этой связи очень информативны топ-списки фильмов — по странам и времени производства. В студенческой режиссерской десятке — 8 советских

фильмов и 2 европейских. В двадцатке — 13 советских, 7 европейских и 2 американских. Российских фильмов нет вообще. Из более или менее современных зарубежных — только «Криминальное чтиво». В десятке, названной продюсерами, 6 советских, 2 российских (оба Михалкова) и 1 американский фильм — «Унесенные ветром». В двадцатке — 10 советских, 3 российских (добавлен «Остров» Лунгина) и 5 американских. Как видим, продюсеры и здесь сближаются с мнением публики.

У сценаристов-киноведов в топ-десятке — 8 советских фильмов и 2 европейских. В первых восемнадцати названиях — 12 советских, 3 европейских, 2 российских и 1 американский. У кинооператоров в первой десятке — 8 советских и по одному из Европы и США, в первых восемнадцати — 12 советских, 3 европейских, 2 американских и 1 российский («Возвращение» Звягинцева).

Некоторой неожиданностью оказалось для нас первое место, которое фильм «Летят журавли» занимает в трех списках — у режиссеров, продюсеров и кинооператоров. И только студенты сценарно-киноведческого факультета поставили этот фильм на пятое место, отдав первенство «Зеркалу».

Отчетливо рисуется картина студенческих предпочтений и по таблицам иерархии режиссерских имен. Первое место во всех списках занимает Андрей Тарковский с заоблачным суммарным рейтингом 585 баллов, 460 студентов назвали его фильмы 585 раз. Нет ни одной анкеты без Тарковского! В списках — все семь его фильмов (кроме студенческих) и каждый с очень высоким рейтингом.

Таблица 2
Режиссеры ТОП-20

Место	Режиссерский факультет			Продюсеры		
	Имена	Рейтинг	Страна	Имена	Рейтинг	Стра
1	Тарковский	167	СССР	Тарковский	121	СССР
2	Калатозов	95	СССР	Михалков	68	СССР—
3	Феллини	90	Италия	Калатозов	63	СССР
4	Эйзенштейн	69	СССР	Эйзенштейн	47	СССР
5	Михалков	68	СССР—Россия	Бондарчук-ст.	44	СССР
6	Данелия	49	Россия	Феллини	38	Италия
7	Бергман	42	Швеция	Гайдай	38	СССР
8	Рязанов	41	СССР	Рязанов	37	СССР
9	Антониони	32	Италия	Кубрик	37	США
10	Бондарчук-ст.	27	СССР	Данелия	32	СССР
11	Иоселиани	27	СССР	Тарантино	29	США
12	Соловьев	25	СССР	Меньшов	28	СССР
13	Лелуш	24	Франция	Кэмерон	25	США
14	Ромм	24	СССР	Чаплин	23	США
15	Норштейн	23	СССР	Ромм	22	СССР
16	Чаплин	23	США	Коппола	21	США
17	Герман	22	СССР	Флеминг и Кьюкор	20	США
18	Форман	21	США	Лелуш	19	Франция
19—22	Вендерс	20	Европа	Уайлер	19	США
19—22	Висконти	20	Италия	Балабанов	17	Россия
19—22	Гайдай	20	СССР			
19—22	Меньшов	20	СССР			

Второе — пятое места делят в разных сочетаниях на разных факультетах Калатозов, Михалков, Эйзенштейн и Феллини. В сводной таблице они располагаются именно в таком порядке. В перечень фильмов Эйзенштейна обязательно входят «Броненосец «Потемкин» и «Иван Грозный», реже — «Александр Невский» и «Стачка». «Октябрь» не упомянут ни разу. В четырех случаях из пяти в десятку попадает Сергей Бондарчук, главным образом с фильмами «Война и мир» и «Судьба человека», дважды — Антониони и Кубрик. По одному разу встречаем мы имена Иоселиани, Чаплина, Джармуша, Соловьева, Германа, Норштейна, Меньшова и Балабанова. Второе место Калатозова обеспечивают в первую очередь «Летят журавли», которые по рейтингу оказываются, как мы уже говорили, выше отдельных фильмов Тарковского. Два других фильма, вошедших в списки — «Я — Куба» и «Соль Сванетии», — добавляют немного голосов. Список Феллини возглавляет «$8^1/_2$», затем «Дорога» и «Ночи Кабирии».

Очень интересно отношение к Никите Михалкову. Он оказался единственным действующим советским режиссером, у которого максимальные рейтинги принадлежат двум его фильмам последних лет — «12» и «Утомленные солнцем». В списки лидеров попали также последние работы Станислава Говорухина и Карена Шахназарова, но их рейтинги заметно ниже. Фильмы других отечественных лидеров, поставленных в постсоветский период, остались незамеченными подавляющим большинством опрошенных студентов. Да и педагогов тоже. Печальным симптомом нам показалась скромная оценка творчества Алексея Германа-старшего: 17-е место — у режиссеров и 9-е — у киноведов.

Сценаристы/киноведы			Кинооператоры		
Имена	Рейтинг	Страна	Имена	Рейтинг	Страна
ковский	86	СССР	Тарковский	91	СССР
енштейн	34	СССР	Калатозов	49	СССР
лини	29	Италия	Эйзенштейн	30	СССР
атозов	23	СССР	Михалков	29	СССР
абанов	19	Россия	Антониони	23	Италия
гман	18	Швеция	Феллини	21	Италия
халков	17	Россия	Соловьев	18	СССР
ониони	15	Италия	Данелия	17	СССР
ман	15	СССР	Бондарчук-ст.	16	СССР
армуш	15	США	Чаплин	15	США
рик	15	США	Коппола	13	США
дай	13	СССР	Ромм	12	СССР
елия	13	СССР	Уэллс Орсон	12	США
м	13	СССР	Рязанов	10	СССР
уров	12	Россия	Кончаловский	10	СССР
лин	11	США	Звягинцев	10	Россия
гурица	10	Европа	Параджанов	10	СССР
атова	10	Рос.—Укр.	Кубрик	9	США
ев	10	СССР	Форман	9	США
нов	10	СССР	Годар	9	Франция

Забавным курьезом выглядит появление в первой двадцатке и режиссерского, и продюсерского списков имени Лелуша, обогнавшего и Чаплина, и Висконти, и Вендерса, и Германа, и многих-многих других. Добротные фильмы французского режиссера неоднократно встречаются в почетных средних строчках разных таблиц. Объясняется этот курьез просто: незадолго до начала опроса Лелуш приезжал во ВГИК и встречался со студентами. Жаль только, что известное в социологии воздействие недавнего непосредственного впечатления оказалось более сильным, чем способность к самостоятельной профессиональной оценке.

Группа лидеров современного российского кино, возглавляемая Михалковым (рейтинг 214), в списках четырех ведущих специальностей включает двадцать имен. Из них только Михалков во всех сохраняет место в первой десятке. Остальные, даже самые популярные — Звягинцев, Балабанов и Лунгин, — занимают позиции, начиная в лучшем случае во второй-третьей десятке. Утешительно, конечно, что с тем же количеством голосов рядом стоят такие имена, как Висконти, Бертолуччи, Коппола, Чаплин. Понятно, что из огромного количества великих режиссеров невозможно выбрать сотню, поставив всех на первые места. Показательно другое: безусловно, признавая первенство отечественной режиссуры, студенты не находят ни одного нового имени, достойного стать вровень с классиками советского периода. Кстати, и к новым поколениям зарубежных мастеров наши будущие кинематографисты ничуть не более снисходительны. Конечно, и фон Триер, и Тарантино, и Гонсалес Инъярриту попали в привилегированный список, но они там занимают, как и их русские современники, очень скромные места. Среди «топов» нет ни Альмадовара, ни Озона, ни одного из актуальных лидеров азиатского кино.

По результатам массового опроса мы можем говорить не только о подавляющем преимуществе советского кинематографа и слабых позициях российского, свойственных, с небольшими вариациями, выбору студентов всех специальностей. Кино последнего десятилетия вообще кажется основной массе студентов не заслуживающим внимания! И здесь просматривается существенная методологическая позиция, которая определяет отношение к инновациям в киноискусстве, — позиция, разделяемая педагогическим корпусом главного российского киноуниверситета. Совершенно не встречаются фильмы, поставленные по новым технологиям, — даже у кинооператоров и продюсеров. Огорчает, что будущих продюсеров, не говоря уж о режиссерах или операторах (позиция критики здесь самоочевидна), также не заинтересовали технологии постановки и продюсирования таких революционных для нашего кино опытов, как «Дозоры» или «9 рота». А ведь на это успешное освоение зарубежного киноязыка, всех технологических возможностей киноиндустрии в применении к вкусам отечественного зрителя, безусловно, следовало бы обратить внимание студентов. К сожалению, успехи «в профессии», по-видимому, не кажутся вгиковской традиции сколько-нибудь значимыми по сравнению с открытиями «в искусстве».

Наши исследования показали, что, по мнению как педагогов, так и студентов, кинематограф последних десятилетий ни на Западе, ни на Востоке, ни в родном отечестве не может всерьез конкурировать с уровнем мышления и мастерства титанов прошлого века. Ясно, что преподавание истории и теории кино во ВГИКе (как и в петербургских киношколах) ориентирует студентов на открытия и достижения, сделанные в киноискусстве большей частью в середине XX века, на киноязык, сформированный творчеством давно канонизированных мастеров. Поэтому и профессиональное сознание будущего российских творцов формируется установившимися представлениями о «настоящем», «правильном» кино. Результаты такого образования мы уже видим на экранах кинотеатров и домашних телевизоров, ощущаем в постоянной неокупаемости российского кино, а также и в решениях отборочных комиссий и жюри международных кинофестивалей.

Место	Режиссерский факультет			Место	Продюсеры		
	Названия	Рейтинг	Страна		Названия	Рейтинг	Страна
1	Летят журавли	74	СССР	1	Летят журавли	63	СССР
2	Броненосец «Потемкин»	39	СССР	2	Иваново детство	34	СССР
3	Зеркало	39	СССР	3	12	28	Россия
4	Сталкер	37	СССР	4	Броненосец «Потемкин»	25	СССР
5	Андрей Рублев	35	СССР	5	Зеркало	24	СССР
6	Иваново детство	32	СССР	6	Сталкер	23	СССР
7	8 ½	30	Италия	7—8	Судьба человека	22	СССР
8	Иван Грозный	20	СССР	7—8	Титаник	22	США
9	Мужчина и женщина	20	Франция	9—10	Унесенные ветром	20	США
10	Я — Куба	20	СССР — Куба	9—10	Утомленные солнцем	20	Россия
11	Небо над Берлином	19	Германия	11—12	Андрей Рублев	19	СССР
12	Дорога	18	Италия	11—12	Римские каникулы	19	США
13	Гражданин Кейн	17	США	13—14	Мужчина и женщина	18	Франция
14	Земляничная поляна	17	Швеция	13—14	Солярис	18	СССР
15	Кин-дза-дза	16	СССР	15—16	Криминальное чтиво	17	США
16	Мать	16	СССР	15—16	Москва слезам не верит	17	СССР
17	Солярис	16	СССР	17—19	Война и мир	16	СССР
18—21	Асса	15	СССР	17—19	Заводной апельсин	16	Англия—США
18—21	Фотоувеличение	15	Англия — Италия	17—19	Форрест Гамп	16	США
18—21	Жил певчий дрозд	15	СССР	20—23	Иван Грозный	15	СССР
18—21	Криминальное чтиво	15	США	20—23	Крестный отец	15	США
				20—23	Остров	15	Россия
				20—23	Служебный роман	15	СССР

См. продолжение таблицы на с. 17

Студенты предлагают

В исследовании были получены и своего рода «методические разработки» студентов, их пожелания к усовершенствованию учебного плана. Нисколько не утверждая, что учащимся по силам овладеть педагогическими тонкостями, мы думаем, что ответы на эту группу вопросов косвенно дадут представление о том, как выстраивается в сознании будущих кинематографистов идеальная модель подготовки к профессии. Что им кажется первостепенным, что — второстепенным, а что, по их мнению, только мешает учебе, оставляя сожаления о напрасно потраченном времени.

Самый существенный вывод: с точки зрения учащихся безусловным приоритетом среди существующих лекционных курсов обладают общеобразовательные гуманитарные предметы. Специфика выражается в том, что если на первом месте все-таки стоит история кино (42 процента опрошенных), то второе место достается литературе — 27 процентов. На пятом — кинодраматургия, на седьмом — менеджмент (у продюсеров), на восьмом — экспонометрия (исключительно за счет кинооператоров). Причем отрыв большей части предметов от первого и второго мест очень значителен: в три-пять раз. В пределах первой десятки — только три упомянутые специальные дисциплины. Остальные — такие, как история религий, история театра, изобразительного искусства или история России, — вполне могли и должны бы входить в учебные программы любых гуманитарных вузов. Интересно, что режиссура — несомненно, главнейшая дисциплина, ибо основы авторского мышления должны присутствовать в обучении студентов всех киноспециальностей, — занимает в списке приоритетов только 16-е место (менее 4 процентов опрошенных!), монтаж — 28-е, а теория кино — 33-е (чуть более 1 процента каждый!).

Впрочем, не так уж много студентов голосуют и за общекультурный багаж: 10 процентов — за «религии», 6—7 процентов — за историю России и историю театра, остальные и того меньше.

Мы предложили студентам назвать по три семинарских занятия (практикума), которые они считают самыми важными в их расписании. Безоговорочно первое месте занимает мастерство — 75 процентов (рассчитывалось из числа в 346 опрошенных, так как 114 студентов продюсерского факультета не имеют этого предмета в своем расписании). Другими словами, две трети студентов стержнем всего процесса обучения считают занятия с мастером, непосредственное общение с Учителем, которое было основой всякого обучения творческим профессиям со времен античности и средневековья. Обделенные счастьем такого общения продюсеры также требуют ввести на своем факультете принцип мастерских. Неавторитетный в качестве теоретической дисциплины монтаж занял второе после мастерства место в иерархии практических занятий — за него проголосовала пятая часть опрошенных. Наконец, среди узкоспециальных предметов, что и понятно для практикумов, около 10 процентов студентов высказались за мастер-классы. Выяснилось, что интересы студентов смежных профессий часто пересекаются.

Не будем перечислять весь список студенческих предложений по улучшению учебного плана, но на одной проблеме, как нам представляется, совершенно необходимо остановиться подробнее, хотя она на первый взгляд может показаться неконкретной. Мы имеем в виду оценку некоего общего корпоративного взаимопонимания, некую «атмосферу» жизни сообщества, «дух», без которых невозможно успешное функционирование ни одной творческой организации, в том числе и учебного заведения. На выяснение этой трудноуловимой ситуации были ориентированы многие вопросы «студенческих» и «педагогических» анкет.

Именно студенты, а не педагоги, рассуждали о том, что некоторые теоретические и практические курсы хорошо бы читать сразу для нескольких фа-

Место	Сценаристы/киноведы			Место	Кинооператоры		
	Названия	Рейтинг	Страна		Названия	Рейтинг	Страна
1	Зеркало	27	СССР	1	Летят журавли	33	СССР
2	Броненосец «Потемкин»	21	СССР	2	Андрей Рублев	27	СССР
3	Сталкер	19	Италия	3	Сталкер	23	СССР
4—5	Летят журавли	18	СССР	4	Броненосец «Потемкин»	20	СССР
4—5	Андрей Рублев	18	СССР	5	Фотоувеличение	16	Англия — Италия
6	Фотоувеличение	10	Англия — Италия	6—7	Зеркало	15	СССР
7—9	Иван Грозный	9	СССР	6—7	Иваново детство	15	СССР
7—9	Пыль	9	Россия	8—9	Я — Куба	13	СССР — Куба
7—9	Чапаев	9	СССР	8—9	Асса	13	СССР
10—12	Иваново детство	8	СССР	10	Гражданин Кейн	12	США
10—12	Ночи Кабирии	8	Италия	11	Апокалипсис сегодня	11	США
10—12	Криминальное чтиво	8	США	12—14	На последнем дыхании	9	Франция
13—18	20 дней без войны	7	СССР	12—14	Неоконченная пьеса...	9	СССР
13—18	Баллада о солдате	7	СССР	12—14	Война и мир	9	СССР
13—18	Солярис	7	СССР	15—18	Дорога	8	Италия
13—18	Амели	7	Франция	15—18	Солярис	8	СССР
13—18	Восхождение	7	СССР	15—18	Возвращение	8	Россия
13—18	Русалка	7	Россия	15—18	Свой среди чужих...	8	СССР
19—23	8 ½	6	Италия	19—27	8 ½	7	Италия
19—23	Изгнание	6	Россия	19—27	400 ударов	7	Франция
19—23	Курьер	6	СССР	19—27	9 дней одного года	7	СССР
19—23	Огни большого города	6	США	19—27	Восхождение	7	СССР
19—23	Маленькая Вера	6	СССР	19—27	Криминальное чтиво	7	США
				19—27	Судьба человека	7	СССР
				19—27	Тени забытых предков	7	СССР
				19—27	Человек с киноаппаратом	7	СССР
				19—27	Я шагаю по Москве	7	СССР

культетов вместе. Обязательно ввести совместные межфакультетские обсуждения не только классических и современных фильмов, но и учебных работ. Они понимают, как важно учиться смотреть на один и тот же фильм со стороны разных профессий. Для ВГИКа пока, к сожалению, судя по ответам, привычна межфакультетская раздробленность. Драматурги работают сами по себе, художники и операторы — тем более. Даже режиссеры плохо представляют, что происходит в параллельных мастерских. Если и сложится творческий тандем, то это скорее исключение из правил. Обычно же студенты вспоминают о коллегах с других факультетов, когда в форс-мажорных обстоятельствах нужно срочно снять учебную или курсовую работу. При этом каждый, естественно, стремится максимально проявить собственную неповторимую индивидуальность, «тянет одеяло на себя». Мало кто знает, как принято работать в профессиональной съемочной группе. Об этом странном положении, не меняющемся годами, писалось и говорилось давно.

В том, что молодые режиссеры, снимая свои курсовые, нередко выступают как авторы сценариев, нет ничего необычного. Это типично и для профессиональной среды. Наоборот, всех в институте поразил конкурс сценариев, задуманный и осуществленный именно на сценарном факультете. Он, естественно, привлек нешуточное внимание студентов-режиссеров. Стало понятно, в какой степени обучающиеся «главной профессии» нуждаются в свежих идеях и хороших текстах. Но стало очевидно и другое: за редким исключением вгиковские драматурги не умеют претворить свою литературную фантазию в кинообраз, не знают или же просто игнорируют специфику сценарного письма, не имеют понятия о требованиях кинематографического воплощения.

Характерно, что эта же профессиональная беда свойственна и режиссерам. По студенческим фильмам редко поймешь, что именно хотел человек сказать своим произведением, которое оказывается скроенным не без претензий на новаторство, но и без установленных им, автором, самим над собой законов. Впрочем, справедливости ради стоит отметить: последний вгиковский фестиваль показал, что свое законное место на экране вновь получает отринутая было повествовательность, молодые авторы наконец-то узнали о таких необходимых вещах, как внятный сюжет, драматургическая коллизия, психология отношений героев.

У каждого студента должен быть свой мастер, с которым он связан все студенческие годы. Учитель, которому он показывает свои замыслы, с которым просто беседует. Кто из кинематографистов не слышал о чаепитиях у Ефима Дзигана, о пельменях Сергея Герасимова, о спорах в маленьком кабинете Михаила Ромма. К сожалению, подавляющее большинство ответов, собранных из анкет, показали, что, по мнению студентов, в институте не сложилась атмосфера творчества, межфакультетского содружества, сотрудничества учителей и учеников: «Ты поступил, а дальше — как хочешь. К сожалению, не удается общаться с мастером столько, сколько хотелось бы». «Не пытайтесь здесь снять «Титаник»... «Тут вы не снимаете блокбастер, это всего лишь упражнение...» — замечания, может быть, и верные, но недопустимые по сути. Студентам подобная борьба с их «сумасшедшими» идеями кажется неправильной. Такое отношение к пробам пера, пусть даже и неумелым, формирует не смелость художника, не мастеровитость специалиста, а робость и боязнь материала, комплекс неполноценности — качества, убийственные для режиссерской профессии.

«Открытый» вопрос: «Ваши дополнительные пожелания по улучшению учебного процесса»

Ответы на этот вопрос оказались столь пространными и интересными, что мы решили рассмотреть их отдельно, лишь в небольшой степени сопоставляя со стандартными подсчетами рейтингов и процентов. «Открытый» вопрос на-

правлен на то, чтобы предоставить опрашиваемым возможность высказать свои соображения по данной теме без каких-либо ограничений. В этом случае им не навязывают выбор из нескольких вариантов ответов. Напротив, от них ждут собственного взгляда на предмет.

На вопрос ответили почти три четверти опрошенных студентов. Почти половина суждений представляется нам заслуживающими внимания. Частая повторяемость высказанных мнений свидетельствует об их объективности. Поэтому не составляет труда классифицировать эти ответы, объединив их

Учебная киностудия: монтажный цех

в группы по разным аспектам учебного процесса. Довольно большой объем приводимых ниже цитат не покажется бесполезным.

«Отсутствует целостность учебных программ. Педагоги повторяют один и тот же материал на разных предметах... У некоторых вообще отсутствует желание преподавать даже «для галочки». А фотографии тех, кто полностью отдается своему ремеслу, надо помещать на Доску почета».

«Низок уровень преподавания общеобразовательных предметов. А ректорат ужесточает кары за пропуск занятий. В результате студенты ходят на убогие лекции, читают там книги или обмениваются эсэмэс. Необходимо произвести... чистку преподавательского состава».

«...Забудьте про СССР! ...Не забивать программу всем подряд. Не закрывайте глаза на жалобы, они обоснованны!» «Обновить частично преподавательский состав в связи с их устаревшим опытом и знаниями. Следует все-таки давать студентам современные навыки, основанные на личном опыте преподавателя».

«Работники кино не должны быть идиотами. Необходимо пригласить независимую комиссию, которая оценила бы уровень преподавания».

«На мой взгляд, уровень образования режиссеров очень снизился... Необходимо углубленное изучение психологии, религии, истории, иностранных языков. Увеличить часы для изучения литературы, театра... Сменить манеру преподавания...»

«Важно углубленное изучение английского, но только в том случае, если будет соответственное качественное преподавание». «Без английского сейчас нельзя!»

«Мы не обучаемся технологии, это делает нас неконкурентоспособными в современном производстве. Меня это гнетет. Я плачу по ночам».

«...Вместо полезной информации слушаешь какие-то байки и вещи, весьма слабо относящиеся к делу. Нужно увеличить количество выдаваемой на съемочные работы пленки, так как нынешний метраж не позволяет снимать в современной стилистике. Увеличить количество лекций по *мастерству*. Сменить оборудование не только на учебной киностудии, но и в лабораториях». «Побольше семинаров по кинопроизводству, кинооборудованию, современным фильмам...» «Больше информации о реальных механизмах современного кино (и, конечно, мирового), а не только старой теории».

Учебные съемки

«Мне кажется, что главное — научиться снимать фильмы! Нужны более жесткие требования по *мастерству*. Минимум три фильма должно быть снято за время обучения. А лучше и по одному на каждом курсе...»

«Почему у продюсеров нет *мастера*? Нет структуры мастерских?.. Вопрос некому задать!..» «Нам необходим *мастер*! Мы не хотим оставаться беспризорниками...»

«Предоставьте студентам больше свободы... Больше факультативных занятий...» «Хотелось бы, чтобы работа над студенческим фильмом официально разрешалась и фиксировалась, а не считалась прогулом». «Пожалуйста, следите за тем, чтобы у студентов по расписанию было время на самостоятельную работу. Чтобы был какой-нибудь фиксированный объем обязательных занятий (в неделю), который нельзя превышать...»

«Разрешить оставаться репетировать хотя бы до часу ночи». «Работать и учиться в институте круглые сутки. Очень не хватает времени». «...Чтобы можно было торчать в мастерской круглосуточно (облегчит репетиции)».

«Больше производственной практики на студиях и телеканалах... Больше знаний о современной кинотехнике»... «Больше практики на съемочных площадках российских и зарубежных режиссеров...» «Побольше контактов с профессиональными киностудиями, в том числе с «Мосфильмом». Связать звукорежиссеров, художников и сценаристов с другими факультетами». «Нам крайне не хватает производственной практики...»

«Практика, практика, практика (и не только за свой счет)!!!»

«Больше часов режиссуры, монтажа. ...После просмотра и разбора фильмов продюсер в итоге должен знать, как выбирать режиссера. После лекции по драматургии — как выбирать сценарий, как его строить, ведь он сам сценарий заказывает... Поощрять объединение студентов разных факультетов, тогда легче будет и с творческими союзами...»

«Важно структурировать учебный процесс таким образом, чтобы поощрять сотрудничество студентов различных факультетов, вырабатывать у них навыки совместной работы».

«Кино — мир корпоративного сознания, коллективного прожевывания профессионального опыта...» «У нас нет диалога режиссеров и сценаристов... Где совместные занятия режиссеров и операторов, режиссеров и киноведов?..» «Наш ВГИК — консервативное учреждение, совсем нет междисциплинарных дискуссий».

«Царствует философия ручного, индивидуального труда... Сейчас так не снимают и так не думают. Посмотрите, как преподают за границей — совсем иначе».

«Прочтите это все еще сто раз, может, хоть что-то до ВАС дойдет!!!» (выделено автором высказывания).

Попробуем подытожить пожелания студентов к организации самого процесса обучения в целом, подтвержденные многочисленными повторениями.

½ Необходимо ввести на факультете продюсеров и экономистов систему мастерских, давно существующую на других творческих факультетах. Нынешний утилитарный подход к обучению одной из важнейших кинопрофессий объясняется застарелой недооценкой роли и функций продюсера в создании фильма. Этим же объясняется абсолютно неправомочное, на наш взгляд, соединение специальностей продюсера и экономиста на одном факультете. Профессия продюсера продолжает восприниматься как «нетворческая», призванная обслуживать потребности режиссуры и других профессий, издавна признаваемых авторскими.

½ Желание большинства студентов увеличить количество часов семинарских, практических и специальных (по избранной профессии) занятий — за счет перевода ряда дисциплин в систему факультативов.

½ Многие ощущают неудовлетворенность в связи с тем, что в институте слабо развиты межфакультетские связи, что трудно получить информацию о работах студентов смежных специальностей, создать совместный проект и т.п.

½ Наконец, большое неудовольствие вызывают строгие требования, предъявляемые к дисциплине, к обязательному посещению многочисленных лекций и занятий, «отнимающих время» от творческой и профессиональной учебы. Студенты явно стремятся уйти от «школьного» принципа «учитель объясняет — я слушаю и повторяю» к принципу совместного творчества, к принципу общения с Учителем, к собственным попыткам овладения материалом наедине с собой.

В заключение процитируем «вне регламента» еще два мнения: первое — студента, а второе — бывшего преподавателя ВГИКа, который расстался с институтом именно из-за расхождения во взглядах на содержание и методы преподавания.

Студент. Хорошо бы, чтобы нас сразу учили по-взрослому, а не так, как это делается сегодня во ВГИКе.

Педагог. Единственной и главной дисциплиной в киношколе я сделал бы совместную работу с мастером. Именно он должен определять, что нужно студенту, понимать, направлять. Школа — это место, где учитель и студент могут встретиться. Больше ничем она быть не может… Не дисциплины, а личности. Лекции, мастер-классы любого значительного автора, ученого или мыслителя, практика — лучшее, что может киношкола сделать для студентов.

Мы не приводим здесь высказывания, в которых студенты требуют, просят, умоляют привести производственную базу ВГИКа в соответствие с требованиями современного кинопроизводства. Из этих «воплей» очевидно, что недостатки материальной части обучения сводятся к старой формуле: «Ничего нет, а того, что есть, не хватает». Не хватает: помещений для самостоятельного творчества и просто для профессионального общения; аппаратуры для съемочных, графических и лабораторных занятий; производственных мощностей, обслуживающего персонала, аппаратуры и материалов для съемки учебных и дипломных фильмов. Наконец, не хватает удобной, простой и компактной съемочной аппаратуры, чтобы студенты могли пользоваться ею в текущей, может быть, даже и неплановой работе.

О производстве

Ответы преподавателей, к сожалению, настолько не выдерживают сравнения с суждениями, изложенными в студенческих анкетах, что мы не считаем возможным их публиковать. Полагаем, что такой «проигрыш» в аналитичности и креативности объясняется некоторой случайностью выборки — сорок анкет ни в коем случае не могут представлять весь преподавательский корпус, особенно его лидеров. Жаль, конечно, что большинство педагогов игнорировали наши исследования. По-видимому, серьезно не отнеслись к ним, не нуждались в том, чтобы узнать мнения студентов, и тем более не считали нужным в анонимном опросе предлагать свои пути оптимизации педагогического процесса.

Проведенные исследования подтвердили сложившееся в киносообществе мнение о том, что существующая в нашей стране система подготовки творческих кадров не отвечает потребностям отечественной киноиндустрии. Назревающая в настоящее время кризисная ситуация во многом уходит корнями именно в необеспеченность отрасли, не исключая даже такой вуз с серьезной мировой репутацией, как ВГИК. Очевидно, назрела необходимость не только реорганизации и переоснащения ВГИКа, но и коренного обновления всей системы обучения в нем.

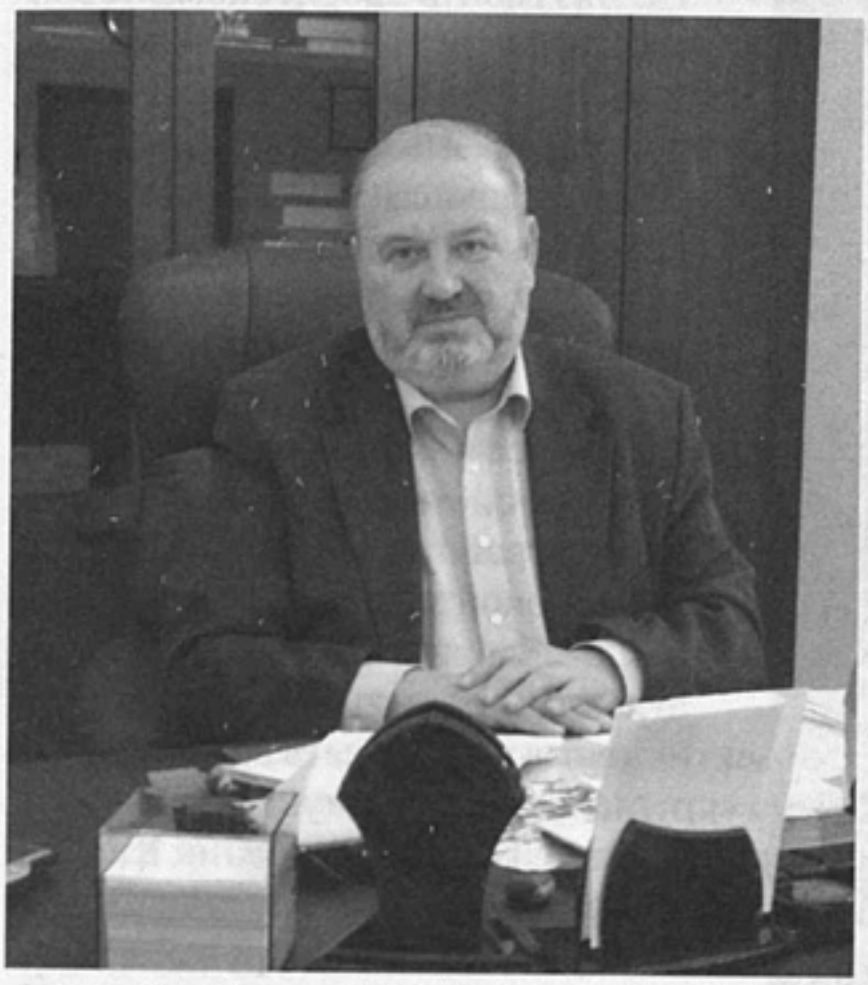
Приходится констатировать: при кардинальной трансформации всей системы российской киноиндустрии в сфере государственного кинообразования практически ничего не изменилось!

Проведенные по инициативе руководства ВГИКа исследования эффективности учебного процесса (с опросом 500 его участников) доказывают, что такой вывод имеет объективные основания. Методологические принципы обучения, генеральные установки, психологическая ориентация педагогического коллектива — все это почти бессознательно направлено на консервацию «славного прошлого», традиций, сложившихся в 60—70-е годы и, действительно, плодотворно питавших постсталинский кинематограф вплоть до конца 80-х годов. Недаром в одной из студенческих анкет мы встречам требование-крик: «Забудьте про СССР!»

Вместе с тем студенты ВГИКа очень неравнодушно относятся и к своей профессии, и к родному институту. Они оказались гораздо профессиональнее в своих ответах, чем многие из педагогов, участвовавших в опросе. Они больше смотрят современное кино, у них шире историко-искусствоведческий горизонт, они более ответственно относятся к проблеме повышения эффективности обучения. И, наконец, они высказали не только конструктивные критические замечания, но и предложили немало интересных проектных идей. Поэтому очевидно, что именно ВГИК, невзирая на многочисленные критические замечания, может и должен стать во главе неотвратимого обновления.

ВЛАДИМИР МАЛЫШЕВ

Школа себя оправдала



Владимир Малышев, ректор ВГИКа имени С.А.Герасимова

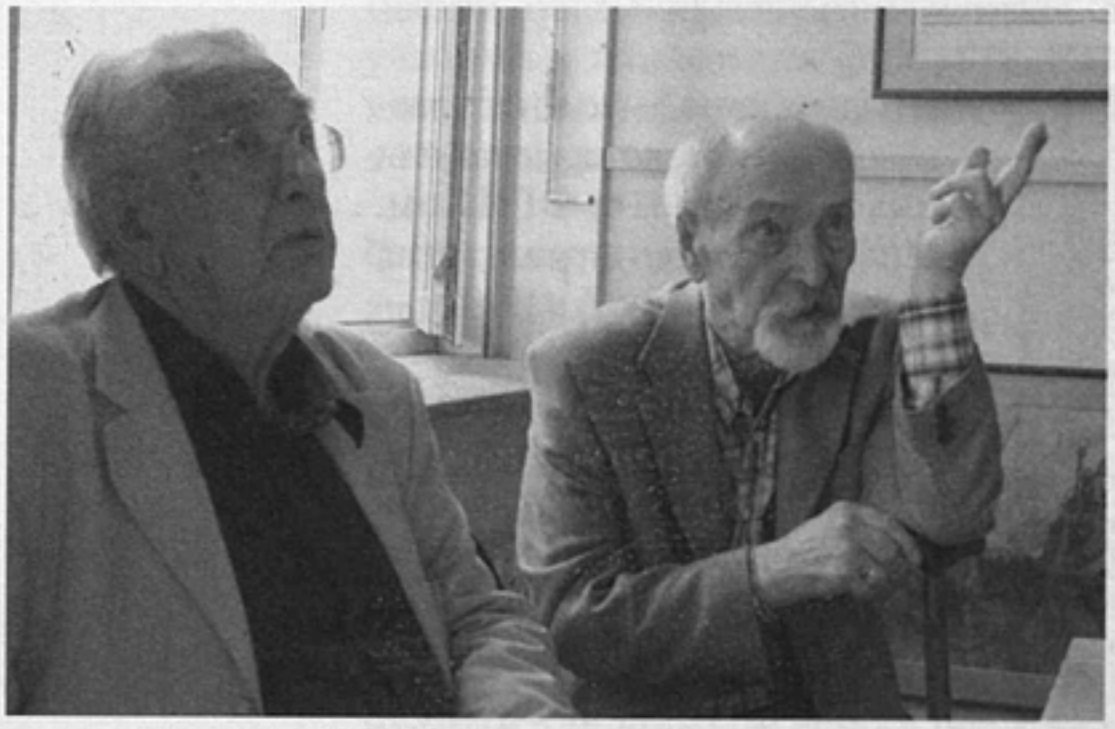
В нашем кино было много разных моментов, которые так или иначе связаны с ВГИКом. Институтом он, правда, стал только в 1934 году. А в 1919-м — в момент основания — это была первая в России и в мире государственная киношкола. Как писали тогда в газетах, школа должна была «создать авангард актеров, режиссеров, декораторов, операторов, лаборантов и механиков — мастеров экрана». Первым ее руководителем стал Владимир Гардин, известный еще в дореволюционном кинематографе.

Если говорить о современном ВГИКе, то он сильно отстает в техническом переоснащении. И это тем более заметно на фоне свершившейся в кино за последние десять-пятнадцать лет технической революции. Появились новые цифровые и компьютерные технологии, а учебная киностудия у нас осталась на уровне 80-х годов. В течение нескольких лет у нас не было достаточных средств на ее переоснащение. (Сейчас мы пытаемся преодолеть разрыв, и первые шаги в этом направлении уже сделаны — в 2009 году у ВГИКа будет великолепный монтажно-тонировочный комплекс.) Кроме того, нам по-прежнему не хватает аудиторий. Требуется семьдесят, а их только около сорока. Да и мастерские, в которых учат режиссеров, мало приспособлены для современного обучения.

Мы сейчас живем в основном за счет студентов, которые учатся на коммерческой основе. В прошлом году соотношение бюджетных и платных мест у нас составляло пятьдесят на пятьдесят. В этом году договорились, что за деньги у нас будут учиться не более 30 процентов студентов. Если творческий вуз берет несколько «коммерческих» студентов — это не беда. Наоборот, мы даем возможность попасть в обойму тем, у кого есть талант, но кто, может быть, ошибся на вступительных экзаменах или по ходу учебы не все успевал. Но когда их много — это не дело. Проблема даже не в том, что они чем-то хуже. Мы, извините за выражение, тупых не берем. Но в мастерской должно быть не больше пятнадцати-семнадцати человек. Так повелось еще со времен Эйзенштейна. О каком творческом воспитании может идти речь, если в мастерской сорок студентов? Чтобы с каждым поговорить вдумчиво, у мастера просто времени не хватит.

Кроме того, у нас огромный конкурс. В прошлом году на пятнадцать мест актерского факультета претендовали две с половиной тысячи человек. На десять мест режиссерского факультета — пятьсот человек. Многие хотели во ВГИКе второе высшее получить. Кстати, безобразие, что в творческих вузах второе высшее платное. У нас обучение довольно дорогое: сто тридцать — сто пять-

десят тысяч в год не каждый себе позволит. Вот и получается: приходит человек после школы, совсем еще ребенок, на режиссерский поступать. Ему через четыре года нужно проецировать свое мировоззрение на экран, а какое в таком возрасте мировоззрение? Мы встречались с депутатами, просили изменить закон, чтобы второе высшее было бесплатным. Обещали пойти нам навстречу.



Председатель ГЭК Михаил Курилко-Рюмин и Геннадий Епишин во время выпускных экзаменов на художественном факультете

Мы ведь государственный вуз и обязаны подчиняться законам. Но экзамен в творческом вузе — всегда лотерея. Кому-то везет, кому-то — нет. Вот Вячеслав Тихонов рассказывал, что конкурс во ВГИК не прошел. Стоял и плакал на лестничной площадке. Вышел кто-то из великих, пожалел мальчика и взял. И кто тогда мог знать, какой это талант! А потом, не забывайте, ВГИК все-таки первая киношкола мира, система отбора студентов у нас отработана годами. Так что не беспокойтесь, мы найдем способы, чтобы вне зависимости от результатов ЕГЭ определить уровень абитуриента. Хотя и тут, конечно, с объективностью могут быть вопросы. Вот режиссер Вадим Абдрашитов как-то на «круглом столе» возмущался, почему абитуриенты не знают имена чеховских трех сестер. На что ему критик Кирилл Разлогов заметил: «А ты знаешь, как эсэмэску за три секунды сокращенным языком написать? Я не могу. А они могут». Что тут скажешь — другой век на дворе. И мы не можем это не учитывать. Я считаю, что залог долголетия ВГИКа — умение сочетать почти вековые традиции с современностью.

Владимир Грамматиков, Алексей Баталов, Игорь Ясулович, кафедра актерского мастерства

Мы, конечно, очень обветшали. Раньше выпускники шли по направлениям работать на киностудии помощниками режиссера, оператора, и там их за пару лет натаскивали. А сейчас никакого распределения нет. Приходит выпускник к продюсеру: «Хочу у вас работать, вот у меня диплом есть». Сразу вопрос: «А с цифровым оборудованием обращаться умеешь?» Что может ответить выпускник — что им такую технику только издалека показывали? Конечно, мы пытаемся не отставать от новейших технологий: новый пульт для перезаписи приобрели, просмотровый зал отремонтировали. Но в нашей стране все приходится выбивать, бегать по кабинетам, доказывать, упрашивать. Это целая наука. Помимо всего прочего, нужно, например, знать, когда у секретарши в министерстве день рождения.

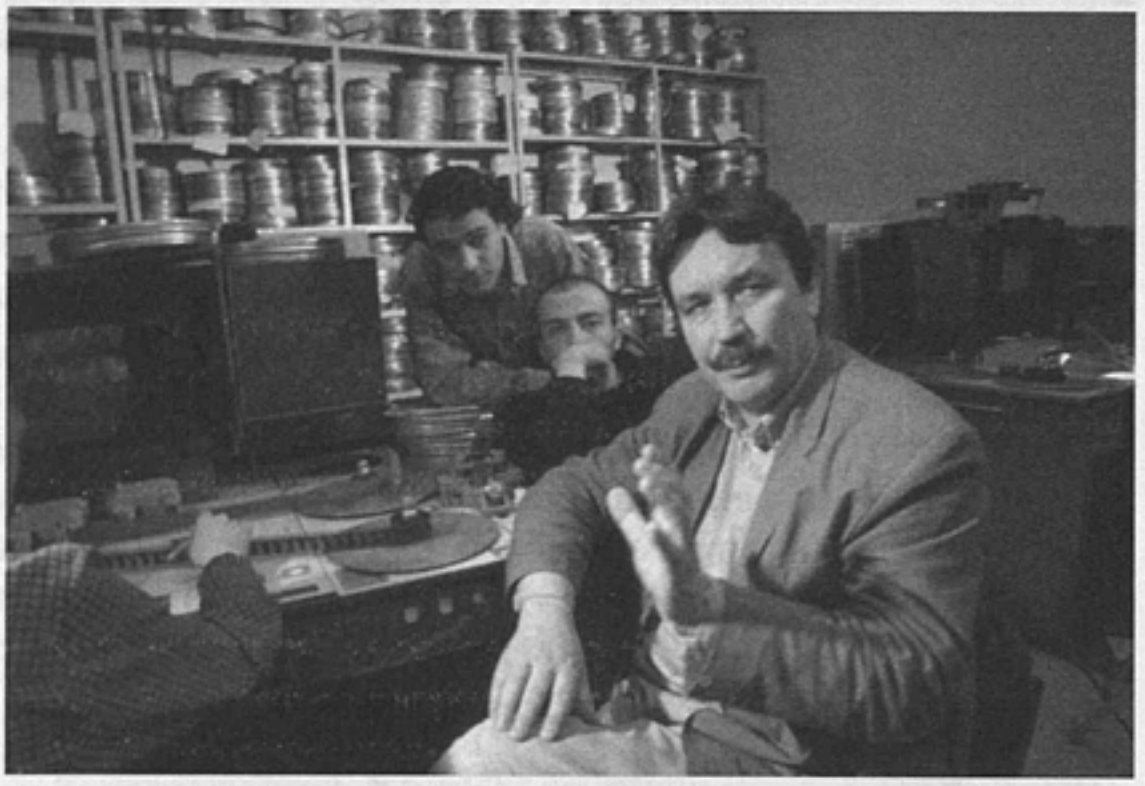
Переизбытка кадров в кинематографе нет и еще долго не будет. Ежегодно с каждого факультета у нас выпускаются двадцать-тридцать человек. Между тем одновременно на различных стадиях производства находится огромное количество картин, не считая сериалов. Отрасль развивается, несмотря на кризис. Власти обещают, что через три года в России будет семьдесят цифро-

вых телеканалов. И кто будет поставлять им контент, те же сериалы? Нужны актеры, осветители, режиссеры.

В декабре мы из института превратились в университет. У нас есть три ступени высшего образования: институт, академия, университет. Приятно сознавать, что первая киношкола мира все-таки занимает высшую ступень. Мы теперь Всероссийский государственный университет кинематографии, но сокращенно ВГИК. Российская академия театрального искусства после переименования тоже ведь не стала РАТИ, а осталась ГИТИСом. Если бы нас заставили «вгукнуть», мы бы предпочли остаться институтом.

Кино сейчас стало рыночным, продюсерским, во многом потребительским. Вообще, нынешний продюсер — это фигура похлеще какого-нибудь худсовета студии или Госкино. Он, например, может отсмотреть черновой материал и сказать: «Нет, мне не нравится, как это снято. Хочу, чтобы было по-другому». Режиссеру в такой ситуации приходится или соглашаться, или с гордо поднятой головой хлопать дверью. Может быть, и режиссер — гений, и картина гениальная, но у продюсера все равно конечная цель — получить прибыль, иначе он не продюсер.

Сейчас, к сожалению, от наших ребят зачастую требуют лишь обладания определенным набором профессиональных приемов, я бы даже сказал, ремесленных навыков, необходимых для конвейерной штамповки оловянных киносолдатиков. Оператор должен уметь работать на современной аппаратуре, режиссер — быстро организовывать процесс на съемочной площадке и командовать: «Камера! Мотор!» Но дело в том, что начинающему режиссеру очень сложно после маленькой дипломной картины, созданной в течение года под крылом мастера, сразу включиться в потогонное кинопроизводство, когда серия снимается за неделю. Кто-то приспосабливается к такому ритму, вписывается в жесткий формат. Но я уверен, что телевидение таким образом на корню губит талантливых молодых режиссеров, операторов, актеров. Что можно снять за неделю? Как человек может раскрыть себя при такой системе? Ему просто надо забыть то, чему его учили. Телевидение портит не только зрителя, но и творца, особенно молодого — своей безвкусицей, пошлостью, требованиями «быстрей-быстрей».



Вадим Абдрашитов

Раньше дипломник приходил на киностудию и начинал работать вторым режиссером, вторым оператором. И так три-четыре года. Он набирался опыта, проявлял себя, и тогда ему уже давали возможность снять самостоятельную картину. За редкими исключениями человек не может перескочить от дипломной работы к большой постановке, не пройдя промежуточный этап. Представьте себе, что окончившего Высшее военное училище лейтенанта сразу поставили бы командовать полком. Никто и никогда на это не пойдет, потому что лейтенант должен побыть старшим лейтенантом, капитаном, майором и так далее, пройти определенную школу. Не может и наш студент, сделав дипломную работу, ограниченную наличием двух-трех актеров, тремя-четырьмя объектами, малым бюджетом, сразу снимать большой фильм или сериал, где задействованы пятьдесят актеров, тридцать пять объектов, техника и километры пленки.

То есть требования школы и сегодняшней кинопроизводственной жизни вступают в противоречие. Давайте обсудим программу. У нас во ВГИКе уже

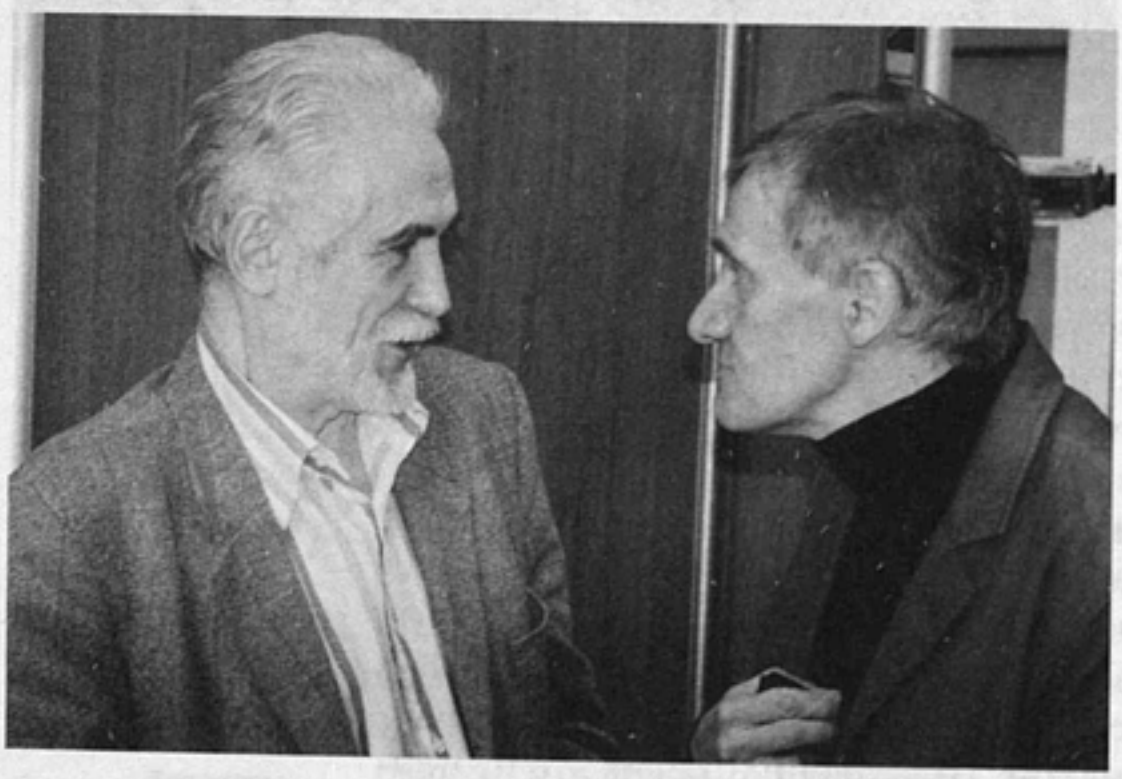
сейчас более десяти предметов связано со спецификой телевидения. Мы готовы создать попечительский совет, чтобы можно было вместе решать, как нам модернизировать систему обучения. Можно набирать целевые экспериментальные группы, группы режиссеров сериала.

Так как телевидение активно занимается созданием телевизионного кино, сериалов, оно должно быть заинтересовано в профессиональных кинематографических кадрах. Ведь когда появятся многочисленные цифровые каналы — а произойдет это совсем скоро, — их надо будет чем-то заполнять. И думать об этом надо уже теперь.

Вадим Алисов и Вадим Юсов, кафедра кинооператорского мастерства

Поэтому владельцы телеканалов и студий не должны больше быть просто потребителями и критиками. Если им кажется, что выпускники приходят плохо подготовленными, значит, нам всем вместе надо готовить их к творчеству. Скажите, чего вы хотите от наших студентов. Давайте мы будем направлять их к вам на практику на большие картины. Пока у нас нет собственной супертехники, можно проводить какие-то занятия у вас. Богатые компании и телеканалы могут делать заказ на определенных молодых специалистов, доплачивать за обучение по особой программе. То есть сотрудничество в любом случае необходимо. Студент должен как можно раньше окунуться в большое кино.

Вообще, изначально наша киношкола основывалась на обучении творческой молодежи мастерами, когда от мастера к ученику переходили не только профессиональные навыки, но и важные мировоззренческие понятия. Сохранять традиции и идти путем формирования сознания творца, развивать его самобытность или готовить специалистов по ускоренной системе — вот перед каким выбором мы сейчас оказываемся.



Одельша Агишев и Юрий Арабов, кафедра кинодраматургии

Если оценивать европейскую двухступенчатую систему, то бакалавр — это, грубо говоря, полуфабрикат. Недавно я был в Пекине на конференции СИЛЕКТ — Международной организации школ кино и телевидения при ЮНЕСКО, разговаривал с ректором Болгарской киноакадемии, перешедшей на двухуровневое обучение. Спрашиваю: «Зачем?» Он отвечает, что тем самым студент получает возможность выйти в мир, поехать в более продвинутые в кинематографическом отношении страны, чтобы там продолжить обучение.

Но вот бакалавр уезжает во Францию, Германию или США, становится там магистром. Вряд ли он потом вернется на родину снимать кино. Если мы не отстоим традиции российской киношколы, которой девяносто лет, то можем утратить особенности национального кинематографа, оказаться подогнанными под единую западную модель обучения.

Хотя от инноваций в то же время уходить нельзя, чтобы в очередной раз не отстать от мирового прогресса. Кембридж и Оксфорд сильны не просто своими брендами, но прежде всего тем, что накапливали традиции столетиями. И от них они не отказываются. В России может быть много частных и других учебных заведений и курсов, осуществляющих подготовку режиссеров. И каждый должен сам выбирать, где ему учиться. Но старейший государственный вуз должен сохранять традиции классического обучения и академизм. Вот, к примеру, в этом году мы набрали мастерскую для обучения той анимации, какой она была в докомпьютерный период. Еще неизвестно, не потребуется ли это на следующем витке развития. А все к тому времени будет безвозвратно утрачено.

Несмотря на то что Министерство культуры отстаивает наличие одноступенчатой системы подготовки специалистов в сфере кинематографии, а не только двухуровневой, на подготовку первых будет выделяться меньше средств, о чем свидетельствуют готовящиеся приказы Министерства образования. Поощрять и давать большую степень свободы, выделять больше бюджетных мест на обучение будут тем, кто перейдет на двухступенчатую систему. Об этом нам говорят на последних семинарах. Где-то это оправданно — как на экономическом факультете. Но не уверен, что годится для творческих специальностей.

Прогнозирование — часть государственной политики. Но, к сожалению, сегодня нет ни одного серьезного социологического исследования, которое бы позволяло понять, сколько и каких специалистов потребуется лет через пять-десять. Кто знает, может быть, года через три-четыре уйдут в силу возраста 70 процентов звукорежиссеров или операторов. И, возможно, именно сейчас нам следует набирать не одну, а три мастерские звукорежиссеров.

Мы с нашими мастерами направили в Минкультуры предложение по созданию на базе ВГИКа университетского комплекса, чтобы объединить усилия с ВНИИ киноискусства, так как ВГИКу не хватает научной основы. Требуется теоретическое осмысление последнего десятилетия в развитии кино. Нужны новые учебники. Конечно, речь идет не о том, чтобы ВГИК подмял под себя ВНИИК, выступая в роли начальника. Есть и иные формы сотрудничества, оставляющие за сторонами самостоятельность.

В этом году ВГИКу исполняется 90 лет, а в прошедшем мы отметили столетие российского кинопроизводства. Если вспомнить, кто определял его развитие, то можно смело сказать, что основные достижения связаны со вгиковцами. И Тарковский здесь учился, и Кончаловский, и Шукшин, и оскароносцы Михалков и Петров. Да и на современное поколение посмотрите. Выдвинутая в прошлом году от России на «Оскар» Анна Меликян училась у нас, как и Алексей Герман-младший — один из победителей последнего Венецианского кинофестиваля. Федор Бондарчук тоже обучался во ВГИКе. Значит, эта школа себя оправдала и оправдывает, если из нее выходили и выходят такие разные и талантливые кинематографисты. Традиции, нравственность, национальное своеобразие — вот те основы, от которых ВГИК не откажется никогда, даже в угоду рынку. В противном случае мы можем потерять отечественный кинематограф.

Материал подготовлен на основе интервью, взятых у В.Малышева Александром Губановым

Анкета «ИК»

1. Во вгиковскую программу по изучению отечественного и зарубежного кинематографа не включен современный кинематограф. Все остановилось на 80-х, а с тех пор прошло уже двадцать лет. Как вы считаете, почему сложилась такая ситуация? Почему педагоги не хотят смотреть, показывать, обсуждать современное кино?

2. Уровень обучения во ВГИКе: вы довольны объемом информации, которую получаете от педагогов?

3. Как у вас на факультете обстоят дела с практикой? Вас устраивает практика, которую обеспечивает ВГИК, или вам хотелось бы чего-то другого?

4. Как можно полгода не ходить во ВГИК, а потом с успехом сдать сессию? Вина студентов в этом, безусловно, есть, а есть ли здесь вина преподавателей? Может быть, они просто не могут заинтересовать студента и поэтому студенты не ходят на лекции?

5. Какими вы видите кинематографистов, окончивших ВГИК? Будут ли они успешны и востребованы в профессии? Насколько поможет им в этом вгиковская база знаний?

ВГИК имени С.А.Герасимова

НАДЯ МИРА, *5-й курс режиссерского факультета, отделение режиссуры видеофильма*

1. Нам на мастерстве показывали фильмы последнего двадцатилетия, так что мимо меня они не прошли. Вообще, это ведь целая программа современного кино, при этом нет фильмов, которые уже стали безусловной классикой. Для меня классика последних двух десятков лет — это «Назад в будущее», а для воспитанников старой школы, или представителей так называемой интеллигенции, — какая-нибудь артхаусная тоска. Голливуд этих последних лет уже претендует на полный курс, у нас же до такой мысли мало кто дойдет — «попсу» не любят, а для меня это фильмы, реально проверенные временем и сборами, те, на которые стоит ориентироваться.

2. Уровень обучения средний, устаревший. Я считаю, что кто хочет, тот возьмет то, что нужно. Правда, хотеть как-то не хочется. То есть потенциал есть, но нужно обладать какими-то сверхспособностями, чтобы дойти до сути. Ну, на то оно и рассчитано, наверное: кому-то везет в итоге, что-то из них получается после института. Другой вопрос — нужен ли был институт, чтобы это получилось. Объем информации по некоторым общеобразовательным дисциплинам отличный, по условным дисциплинам (психология, например) — какой-то сомнительный.

Преподавание предметов по специальности на первом курсе кажется еще приемлемым, пока ничего не знаешь. Но потом остается осадочек, как будто бы тебя просто обманули. Я считаю ВГИК непрофессиональным учебным заведением, там не учат ремеслу, а учат творчеству — по мне это просто бред. Я говорю сейчас про режиссерский факультет, про анимацию в том числе. Что на других факультетах — я не знаю, но думаю, что не лучше. Впаривать мораль людям, пытаясь привить им вкус, просто невежливо. Лучше бы рассказывали о постановках трюков, о свете, технологии производства в целом. Не истории о том, как во время войны эвакуировались в Алма-Ату и как там снимали, а что-нибудь более актуальное.

3. С практикой у нас плачевно обстояли дела. Нам говорили: «Мы предоставляем вам полную свободу — устроитесь на работу, куда хотите, на лето, и принесите потом бумажку с печатью, отзыв о вас и отчет на десяти страницах». Прокатывали поддельные бумажки или справки о том, что летом ты болел.

4. Можно полгода не приходить в институт и сдать сессию с отличием. Я девочка примерная, на первом курсе ходила и ходила и конспектировала все лекции. И даже на первых парах была. После двух сессий на примере своих сокурсников поняла, что можно учиться «удаленно», результаты сессии зависят по большей части от твоего обаяния и умения сказать много — так, чтобы сложилось впечатление, что ты вроде бы знаешь. К счастью, такой талант у меня присутствовал, и во ВГИКе я стала появляться уже гораздо реже, а затем и совсем редко.

По мне, заинтересовывать тут бесполезно, я ходила стабильно только на пару предметов, меня они действительно интересовали, но, думаю, если бы все было интересно, я бы все равно на первые пары не просыпалась бы. Или там когда одна пара в день — ну зачем на нее идти, глупость какая.

По-моему, самый действенный метод — ввести «тюремные» порядки. Вот некоторые преподаватели — про них знают, что они тем, кто не был на их занятиях, устраивают ад на экзамене, и всех запоминают в лицо. Больше всего страшно, что отчислят. Была вроде в начале прошлого года тема, что нельзя пропускать занятия, иначе отчислят! Но все вернулось на круги своя, потому что у кого-то завелась справка, кто-то договорился со старостой о проставлении плюсиков, короче, все сложилось как надо.

А надо, чтобы преподы проверяли всех по списку, и если кто-то часто отсутствует — вызов на ковер и отчисление железно, без поблажек. Все же знают, что поступить во ВГИК легче, чем из него вылететь, я знаю такие случаи восстановления, что даже стыдно за альма-матер.

5. На режиссерском факультете не учат профессии — только случай и удача могут потом помочь. Я бы вообще никого после ВГИКа работать не брала — пусть идут на площадке пол подметают, причем в Америке, потому что на нашей площадке только плохому научат, ведь там тоже выпускники ВГИКа трудятся. Я-то поработала уже, вроде поняла обстановочку. Вот на «Амедиа» круто учат, я думаю, в «Базилевсе» учат хорошо, а во ВГИКе — так, какой-то колпачок амбиций на тебя надевают, смешной такой, и бумажку дают, мол, молодец, наш человек. В бумажки нынче, может, где смотрят, но не в кино. Вот то, что многие работают, учась во ВГИКе, — это хорошо, но на работу тоже надо еще попасть, а только с тем, что во ВГИКе дают, это как-то трудно, тут знакомства все решают и пронырливость.

МАКСИМ ОЛЕЙНИКОВ, *4-й курс, факультет продюсерства и экономики*

1. Интересный вопрос. Действительно, мы в рамках вгиковского образования совсем не разбираем современное кино, которое снимается как за рубежом, так и у нас в России. Мне кажется, это связано с тем, что те педагоги, которые сейчас преподают у нас в институте, не совсем это кино понимают, а как следствие — не хотят и не знают, о чем говорить, точнее, знают, но не считают нужным. Я буквально недавно столкнулся с таким мнением, что сегодня все кино делается для идиотов. И это говорит человек, который преподает во ВГИКе. Лично я с этим мнением в корне не согласен. Кино делается для разных зрителей, с разными целями, и делают его совершенно разные люди. Есть фестивальное кино, есть коммерческое, и, естественно, это несхожие типы кинематографа. Если фильм не обременен сложными сюжетными хитросплетениями и не переполнен образами и символами, это совсем не значит, что это кино для тех, кто не умеет думать, просто это кино преследует совершенно другие задачи. Конечно, есть плохое кино и его довольно много, но и хорошее тоже есть.

Я не знаю, как объяснить сложившуюся ситуацию. Я не знаю, почему многие педагоги считают, что все лучшие фильмы были сняты в советские времена. Как объяснить слова педагога, что Феллини и Годар — попса, а единственная ценность и богатство — советское киноискусство. Что это — пафос? Мне пока это сложно понять.

2. Наверное, это одна из самых обсуждаемых и интересных тем. Как и в любом другом институте, а у нас теперь университете, есть положительные и отрицательные моменты. Уровень обучения во ВГИКе — конкретно — на экономическом факультете (специальность «Продюсер кино и ТВ») — можно охарактеризовать как средний. Тут достаточно много проблем, и одна из важнейших — отсутствие четко сформулированной учебной программы. Например, количество предметов, прочитанных мне на третьем курсе, отличается от того, что прочтут следующее после нас третьему курсу до конца учебного года (к примеру, у них есть сценическая речь и актерское мастерство). Я подходил с этим вопросом на кафедру, и мне сказали, что в прошлом году пятикурсникам (продюсерам) в учебную программу был поставлен курс актерского мастерства и сценической речи. Но то ли им не понравился педагог, то ли сама тематика курса, короче, нововведение убрали из программы. Вторая важная проблема: во ВГИКе очень мало молодых преподавателей, которые еще

и практикуют. Как следствие — полное отсутствие взаимопонимания. Когда мне говорит преподаватель, что снимать блокбастеры — стыдно, потому что это кино для идиотов, а значит, если ты его снимаешь, ты и сам недалекий, что коммерческое кино — мусор, что мое благосостояние — это ничто, главное — зритель... Как такие вещи можно говорить?! Я ведь пришел к вам профессии обучаться, а не свой моральный дух поднимать. Становится совсем грустно, когда читаешь книгу, которую советуют тебе преподаватели, утверждая, что она должна стать твоей настольной книгой, твоей библией, и понимаешь, что

Марлен Хуциев на занятиях со студентами

статья, которую ты читаешь, взята из сборника 93-го года — без всяких ссылок. То есть статья выдается за свою... я уже не говорю о том, что прошло уже шестнадцать лет, и ситуация в кино поменялась с тех пор кардинально. За первые два года мне практически ничего не рассказали о кино, была пара предметов — такие, как история отечественного кино, кстати, прочитанная очень посредственно, история зарубежного кино — и были еженедельные просмотры, хотя бы мировую классику показали. Вообще, за три с половиной года можно по пальцам одной руки пересчитать предметы, курс которых я бы прослушал повторно. Это связано с тем, что и курс полезный, и преподаватель интересный, компетентный. Очень обидно, когда какой-нибудь студент с режиссерского факультета рассказывает в курилке, что студент с экономического, которого он взял к себе на картину в качестве администратора, не знает, что такое КПП. Я считаю, в этом не только вина студента, но и вина ВГИКа: значит, плохо человеку объяснили, что такое КПП, или вообще не сказали. А вот знаете, что меня больше всего радует (я даже этим горжусь)? Что у нас в институте нельзя купить сессию.

Я, конечно, не могу сказать, что теряю время во ВГИКе. ВГИК мне дал очень много. Если бы не ВГИК, я бы не знал того, что я сейчас знаю, не познакомился с теми людьми, с которыми знаком. Я никогда бы не отказался от учебы в этом университете. И кто бы что ни говорил, я думаю, он никогда не выбрал бы другой институт, но это совсем не значит, что менять ничего не надо. Менять надо, и довольно многое. С приходом нового ректора началось какое-то движение, но я пока не знаю, что из этого получится.

3. Единственная практика, которой обеспечивает ВГИК, это работа на вгиковской студии — чаще всего это либо курсовые, либо учебные, либо дипломные фильмы режиссеров. При этом вы сами должны друг друга найти. Поэтому даже не знаю, как оценить в этом процессе роль ВГИКа. Во всех остальных случаях — на стороне — ты вообще предоставлен самому себе.

И я не могу сказать, поможет ли ВГИК, если у тебя ничего не выходит с поиском возможности устроиться куда-то в группу, посмотреть изнутри, что такое кинопроизводство. Вряд ли. Первая производственная практика, которую мы, экономисты, должны пройти, включена в программу второго курса или летом перед третьим, а курс лекций по основам производства читают на третьем курсе. Сразу вопрос: как я должен пройти практику, если мне все, что касается фильмопроизводства, расскажут только в следующем году? Наверное, об этом никто не задумывался.

Кинооператорский факультет

4. Очень многие преподаватели, честно скажу, их больше половины, не способны вызвать интерес к своему предмету. Точнее, к предмету интерес есть, но тот материал, который нам дают, зачастую бесполезен. Да еще и преподаватель этот материал преподносит очень сухо, без всякого личного участия. Кому интересно слушать лекции, содержание которых не имеет никакого отношения не то чтобы к сегодняшнему дню, но к XXI веку вообще. По словам одного преподавателя, сегодня процветает народное хозяйство, и — самое обидное, — что кино в него тоже входит. Мне кажется, хочешь не хочешь, но пропускать такие лекции начнешь.

5. «А теперь забудьте все, чему вас учили во ВГИКе» — вот слова, которыми тебя встречают, когда устраиваешься на работу. Ходит такая побасенка во ВГИКе. Надеюсь, это всего лишь шутка. Хотя шутки на пустом месте не рождаются. Вообще-то, вгиковцев, я сейчас опять же говорю про экономистов, без особого удовольствия берут на работу, так как их надо учить заново. И если ты опирался только на те знания, которые тебе давал ВГИК, то, наверное, первое время трудновато придется. Конечно, необходимо читать специальную литературу, хотя у нас ее мало. Знаю, что самые полезные знания получаешь во время практики.

ВАРВАРА ОБРОСОВА, *5-й курс сценарно-киноведческого факультета, киноведческое отделение*

1. Я считаю, отсутствие желания некоторых преподавателей смотреть современное кино связано с их возрастом и закалкой. Возраст в данном случае иг-

рает роль стены между нами. Мы выросли в мире жестокости и гламура. То, что в нас вливали с Запада, начиная с «Черного плаща» и заканчивая «Пилой», для нашего поколения в порядке вещей и совершенно естественно. А для наших преподавателей, выросших при социализме, просто чудовищно. Это типичный спор поколений. Мы разговариваем на разных языках. Что уж говорить о кино? Многим преподавателям не то чтобы нечего нам сказать о современном кино, оно просто им не всегда понятно. То, что мы находим в кино и считаем истиной или ложью, они не замечают, а то, что находят они, нам кажется устаревшим, наивным и неуклюжим. Но все-таки некоторые педагоги, более молодые, показывают нам современные фильмы и устраивают по ним достаточно интересные семинары. Только дело в том, что есть еще одна проблема, а именно: когда более «продвинутые» учителя хотят показать нам современное кино, им совершенно не хватает на это часов, ибо вместо того чтобы прибавить нам время для просмотров, руководство факультета считает уместным добавлять в наше расписание такие бесполезные, на мой взгляд (для пятикурсника!), предметы, как поэзия Серебряного века. Что касается зарубежного кино, так это вообще беда! Часов на него дано столько же, сколько и на отечественное, а если учесть количество стран да помножить их на количество выдающихся режиссеров в каждой из этих стран, то выходит, что и персоналий, и фильмов в зарубежном кино намного больше. Неудивительно, что при таком расписании современные зарубежные фильмы с трудом вписываются в график наших просмотров.

2. Мой ответ на этот вопрос амбивалентный. У нас было огромное количество совершенно невнятных преподавателей, которые читали лекции, состоящие из сплетен и разной чепухи не по делу, засыпали на лекциях, играли с нами в ассоциации вместо занятий... С другой же стороны, на фоне подобных персонажей у нас вели лекции люди, которые знают свое дело и дали нам большое количество полезных и интересных знаний. Кроме всего прочего, мне лично не хватает некоторых гуманитарных дисциплин, слишком краток курс психологии, например, также хотелось бы таких предметов, как история и теория современного искусства, предмета, где нам рассказали бы о таких явлениях, как видеоарт и перформанс, отдельного предмета о кино, связанного с андерграундом. Хотелось бы, чтобы с нами поговорили о проблемах современного искусства в целом. Я думаю, что во многом руководство ВГИКа не виновато — надо срочно браться за реформу системы образования, которая давно уже не система, а полная анархия образования. Я не могу сказать, что та база, которую дал мне ВГИК, меня устраивает, но и если скажу, что теряю зря время на посещаемых мною парах, — это будет вранье.

3. Лично меня практика вполне устраивает, потому что каждый год я попадала в достаточно неплохие места и кое-какого опыта все-таки набралась. Но ошибкой руководителей практики является то, что, начиная примерно с третьего курса, они должны были поинтересоваться, чем студенты хотят заниматься в дальнейшем, и исходя из этого, распределять нас: кого-то — устроить редактором на площадке, кого-то — киножурналистом, кого-то в «Искусство кино», кого-то — редактором сценария, а не навязывать нам те практические занятия, которые нам неинтересны.

4. Ну что тут сказать... точно подмечено. Когда преподаватель вместо режиссерского мастерства пичкает нас фильмами Дзиги Вертова и своими воспоминаниями и при этом никакой информации о режиссуре не дает, кто тут станет ходить на его «лекции»? Ну, пять-шесть таких совершенно одинаковых занятий — и что дальше? Ладно бы давались какие-то комментарии к тому же Вертову, но их нет... Как можно ходить на занятия, на которых туда, где материал подается так скучно, что кажется, сам преподаватель терпеть не может свой предмет. Конечно, не стоит винить во всем педагогов, студенты тоже хо-

роши, но все же, если судить хотя бы по нашей группе, то на каких-то предметах всегда присутствуют почти все, а на каких-то — два-три человека, и всегда разные. Какой напрашивается вывод? Также хочется обратить внимание на то, что есть у нас и такие преподаватели, которые развлекаются самым настоящим унижением студентов, оскорбляя и переходя на личности. Конечно, не возникнет желания ходить к учителю, который со своими любимчиками устраивает телячьи нежности и прощает им любые ошибки и непосещения, а других на глазах у всех унижает, говоря об их внешних данных и умственных способностях.

5. Некоторые мои друзья, закончившие ВГИК, находятся в критических ситуациях, ибо вгиковцев нигде не принимают с распростертыми объятиями. И как показал даже личный опыт — в журнале, в котором мы проходили практику и в котором нас в итоге опубликовали, были крайне недовольны тем, что нас не обучают, например, верстке, что мы не сразу смогли предоставить фотоматериал к статьям из-за отсутствия профессиональной техники, и никому совершенно не нужно было, чтобы мы писали о кино. Вывод: глянцевые издания для интеллектуалов скорее возьмут на работу выпускника факультета журналистики МГУ, чем киноведа из ВГИКа. На той же практике, где в итоге меня лично похвалили и назвали «перспективным человеком», главному редактору журнала пришлось этого «перспективного» учить некоторым хитростям профессии прямо в редакции, сидя со мной за компьютером, чего никогда не делали во ВГИКе.

ИЛЬЯ ЩЕРБИНИН, *3-й курс сценарно-киноведческого факультета, сценарное отделение*

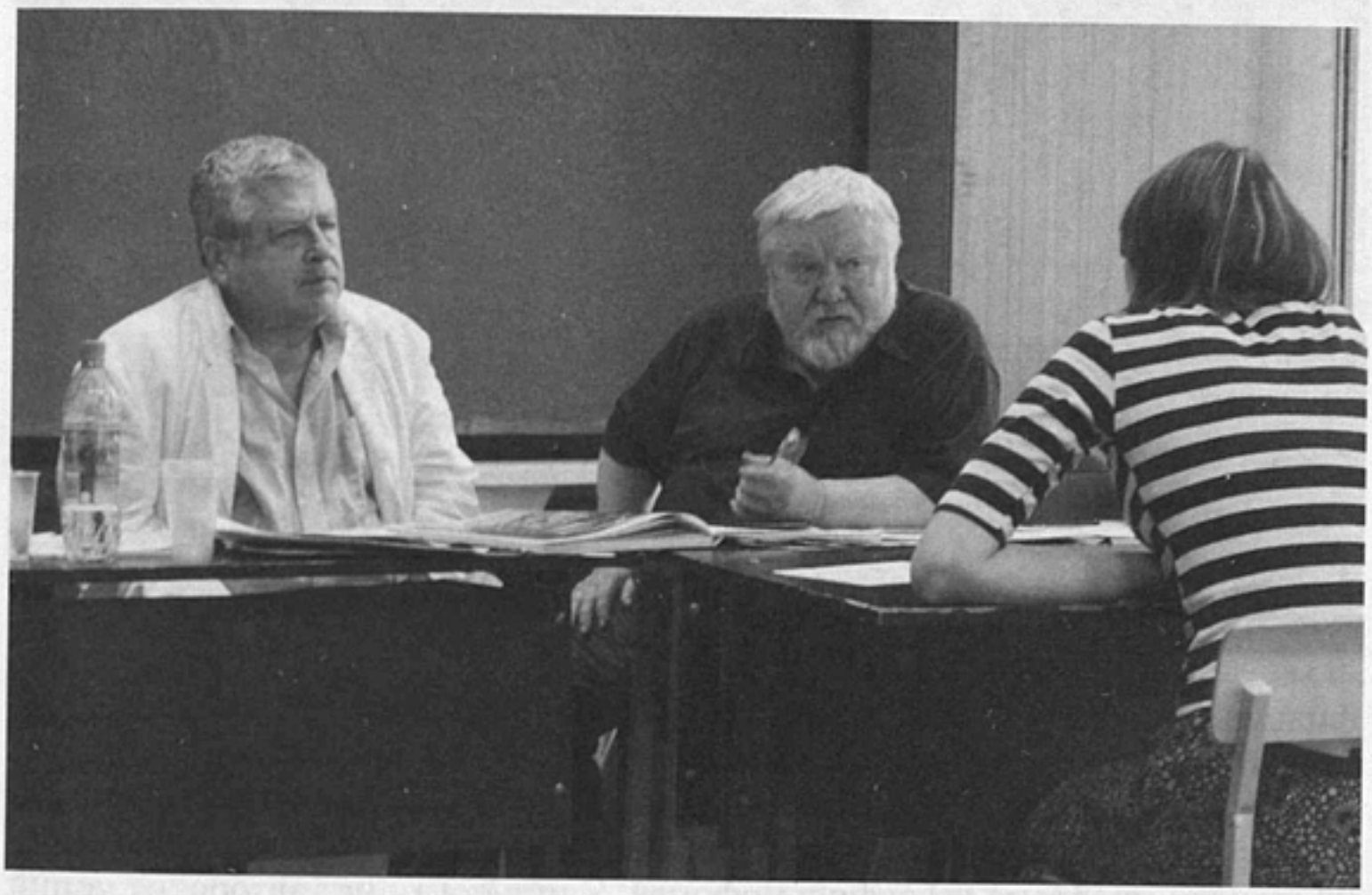
1. Современное кино показывают, но неохотно и мало. Только избранные педагоги и только особые фильмы, совсем не укладывающиеся в тенденции кино России 90-х, нулевых. Отчасти это обусловлено тем, что мы не так далеко ушли от этого периода и многое могли видеть сами, способны об этом высказаться. Мне кажется, что современного кино достаточно. Его не надо показывать, его надо обсуждать. А вот этого не хватает определенно.

2. Уровень обучения во ВГИКе — это отдельная песня. Чем-то доволен. Чем-то нет. Уровень — лучший в стране, так как в стране нет другого такого киновуза. Но главная проблема ВГИКа — именно то, что отличает его от других творческих учебных заведений: в нем не занимаются воспитанием личности, а занимаются навязыванием своего мнения. Своей «идеологии» искусства, предварительно не готовя для этого почву. Потому и говорят многим выпускникам: «Забудь все, чему тебя там учили», так как тебе навязывали, а не учили — не воспитали творческую личность. И тебе приходится отказаться от всего и самостоятельно пробиваться к каким-то крупицам творчества. Кто-то начинает делать это еще до выпуска — своим чутьем осознавая, что его не туда ведут. От этого возникают конфликты с мастером. Но зато человек проявляет творческую самостоятельность. Увы, это только единицы — большинство же пожинают плоды позже. Уже после расставания с альма-матер.

3. На нашем сценарно-киноведческом практика просто ужасна — она заключается в том, что мы приходим на «Мосфильм» и перекладываем бумажки из одной стопочки в другую. Вот такая практика. Площадкой и кинопроизводством даже не пахнет. А нам, сценаристам, практика на площадке просто необходима. Чтобы мы своими глазами видели, как делается кино.

4. Да, легко можно не ходить. Вина преподавателей — есть... Но, увы... Это закон института — студенты пропускали, пропускают и будут пропускать лекции. Кушать-то хочется.

5. «Дорогу осилит идущий». Кто пойдет, тот пойдет далеко настолько, насколько хватит терпения. База знаний ВГИКа не поможет. Помогут наработанные за годы связи и желание идти. Хотя очень часто встречаю людей, которым ВГИК отбил охоту заниматься кинопрофессией. И ведь никто не догадывается, что ВГИК и есть самое страшное испытание: пройдешь ВГИК — пробьешься везде. Стоит только захотеть.



Валерий Рубинчик и Сергей Соловьев

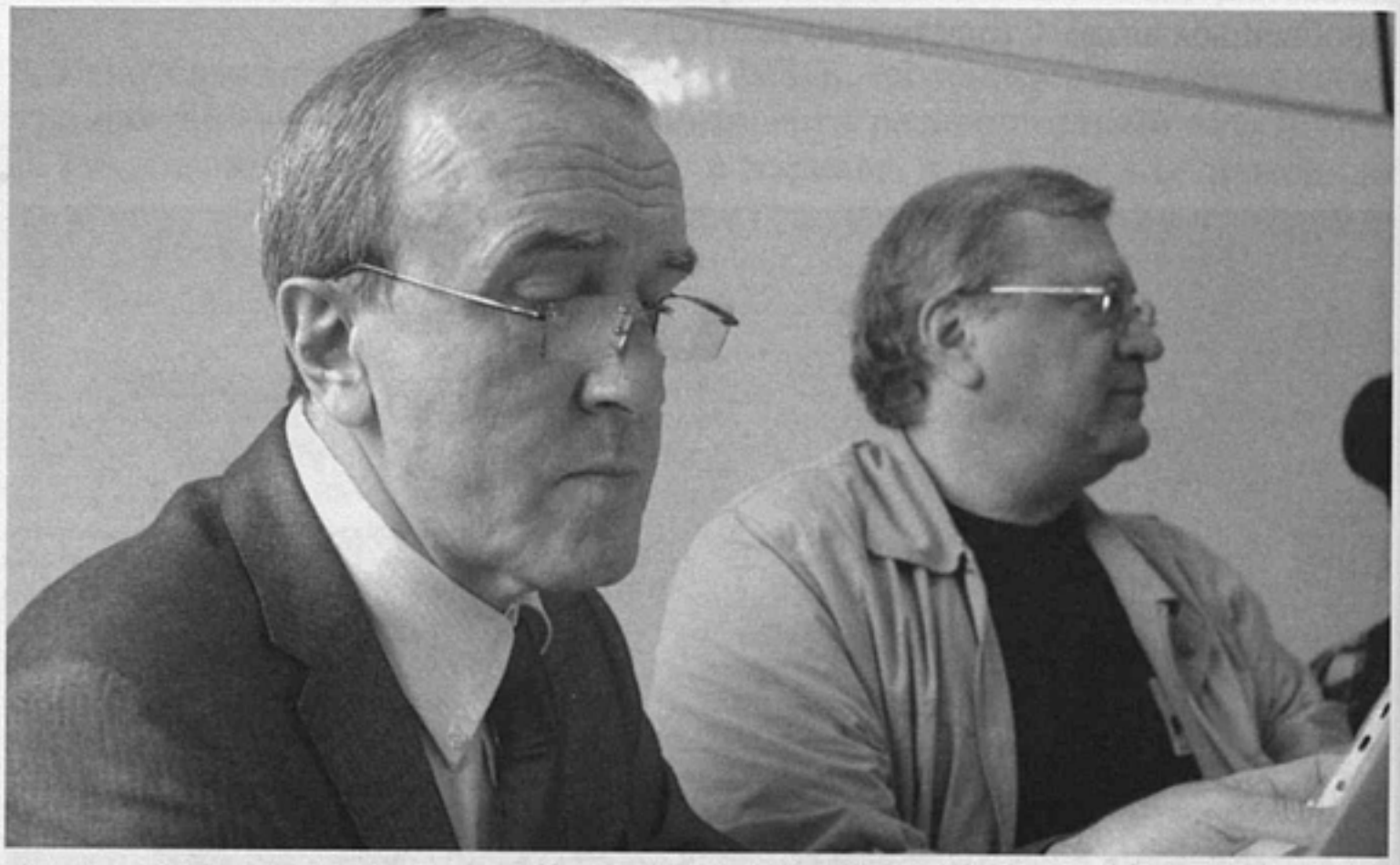
НИНА ДЫМШИЦ, *кандидат искусствоведения, сценарно-киноведческий факультет*

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ А.ЕРМОЛАЕВА

Анна Ермолаева. Недавно среди студентов ВГИКа был проведен социологический опрос. Выяснилось, что большинство недовольны объемом информации и знаний, которые они получают от преподавателей. В частности, многие педагоги не хотят идти в «ногу со временем». Как вы считаете, действительно ли такая проблема существует, и если да, то как можно ее решить?

Нина Дымшиц. Я думаю, что речь идет об определенных предметах. Ясно, к примеру, что некие теоретические постулаты нужно рассматривать преимущественно на классике. Я, конечно, имею в виду прежде всего сценарно-киноведческий факультет. Конечно, если говорить о всей истории мирового кино, то три семестра для этого предмета, при всей сжатости материала, — мало. Сто лет развития киноискусства уложить в такой промежуток учебного времени просто нереально. Поэтому в некоторых дисциплинах легче объясняться на уровне классики. Под классикой я подразумеваю самые разные периоды, отстоявшиеся во времени. Сценаристам я, например, старалась дать некоторое количество материала по постсоветскому периоду. Для других факультетов, как правило, все кончается эпохой перестройки. И потом, предполагается, что во ВГИК приходят люди хотя бы немного насмотренные и имеющие представление о современном кино. Другое дело, что о нем нужно

уметь рассуждать, анализировать и т.д. Но опять же существует вгиковский фестиваль, или вгиковцы работают на российских фестивалях. Многие пишут для специальных сайтов. И есть предмет «мастерство кинокритика», который предусматривает обсуждение сегодняшнего живого кинопроцесса. Так что, мне кажется, киноведы получают достаточное количество информации. Поэтому я не вижу здесь причины для недовольства. Кроме того, есть вгиковская фильмотека. Вот действительная проблема, связанная с тем, что это уникальное хранилище необходимо сохранять. Нужно реставрировать копии



Заведующий кафедрой продюсерства и менеджмента Виталий Сидоренко и декан факультета продюсерства и экономики Павел Огурчиков

фильмов, а это очень сложно и требует больших затрат. Но дело того стоит: известны случаи, когда именно здесь, во вгиковской фильмотеке, делались удивительные открытия. Но, естественно, поступления заканчиваются в период перестройки. Правда, должна вам сказать, что фильмы конца 80-х — начала 90-х — это проблема и Госфильмофонда. У них почти нет авторских копий фильмов этого времени.

А.Ермолаева. Во ВГИКе существует давняя проблема проката фильмов для студентов. Не секрет, что есть почти все копии фильмов, хранящихся в фильмотеке, переписанные на VHS, а теперь и на DVD. И порой, чтобы посмотреть какой-то фильм для курсовой или для другой работы, нужно приходить и платить деньги. Как, по-вашему, это актуальная проблема, чтобы копии фильмов, имеющиеся в архиве ВГИКа, были доступны для всех студентов?

Н.Дымшиц. Я считаю, это одна из главных проблем! Должна существовать видеотека, оборудованная телевизорами, наушниками... Это совершенно необходимая вещь для киноинститута. Чтобы любой человек мог прийти, взять копию фильма и тут же посмотреть его или взять напрокат.

А.Ермолаева. Как, по-вашему, существует ли проблема недостатка практики в процессе обучения? Ведь очень часто бывает так, что студент, имеющий довольно высокие оценки по теоретическим дисциплинам, окончив институт, оказывается дезориентированным в современном кинопроизводстве.

Н.Дымшиц. Если говорить о нашем факультете, то редакционной практики у киноведов в процессе обучения достаточно. По крайней мере, есть возможность ее получить. А что до ситуации в целом, то тут проблема в первую очередь в том, что изменилась вся система образования, я имею в виду вгиковскую, конечно. И ни для кого не секрет, что, начиная с третьего курса, почти все студенты работают. И поэтому какой-то особой растерянности, по крайней мере у киноведов, после окончания института я не замечала. Я не знаю ситуации на других факультетах, но думаю, что там тоже все не так плохо. Студенты принимают участие в совместных проектах, получают призы на кино-

фестивалях. В частности, на «Кинотавре» и «Святой Анне». То есть для молодых кинематографистов существует масса возможностей проявить себя. Что же касается практики на производстве, то, конечно, съемки сериала существенно отличаются от процесса создания полнометражного кино. Однако я думаю, что и раньше довольно трудно было попасть, например, на площадку к Тарковскому. Константину Лопушанскому это удалось, а другим нет. И наверное, где бы ты ни проходил практику, везде есть чему поучиться. И на сериалах, на телевидении...

А.Ермолаева. А вот вопрос, касающийся взаимодействия факультетов в нашем институте. Обычно режиссер сам пишет сценарий к своей учебной работе, даже не пытаясь прибегнуть к помощи студента сценарного факультета или снять однокурсника, а не профессионального актера...

Н.Дымшиц. Я, например, знаю, что со всех факультетов студенты приходят на лекции Юрия Николаевича Арабова, и я очень приветствую это. Все начинается с собственной инициативы. Не всегда факультеты дружили. Мы, конечно, вспоминаем благословенные 60-е, когда дружили Шпаликов с Клейманом и все студенты друг друга знали, читали заявки, смотрели этюды и курсовые. Позже был тандем Миндадзе и Абдрашитова. Но такие случаи редки и не могут стать системой. Что же касается киноведов и критиков — если нас не зовут на студенческий фильм, то проблема в нас. Вспомним «Дискуссионный клуб» на вгиковском фестивале. Странно, но самые интересные выступления там — это выступления режиссеров, а не тех, кто готовится стать профессиональным аналитиком кино. Будущие режиссеры знают, о чем говорят, так как живут в процессе. Для того чтобы нас, киноведов, услышали, нужно стать интересными. Вот когда Киру Муратову спрашивали, как она относится к критике, она ответила, что не знает, как к ней относиться. И что любит читать Михаила Ямпольского — вне зависимости от того, согласна ли она с тем, что он пишет о ее фильмах. Надо быть интересными. У нас во ВГИКе есть фестиваль, два журнала. А как их сделать интересными, мы не знаем.

А.Ермолаева. Нужны ли, по-вашему, серьезные меры по поддержанию дисциплины во ВГИКе? Сейчас делаются какие-то попытки контроля посещаемости сверху... Но, естественно, нужно учитывать, что многие студенты одновременно и учатся, и работают. Как вы думаете, это проблема преподавателя, который не может увлечь интересной подачей материала, или проблема нерадивых студентов?

Н.Дымшиц. Необходимо, я думаю, пересмотреть всю систему образования. Нужны даже не заочные или вечерние, а какие-то иные формы образования. Ясно, что нужна отчетность. Студент должен отчитаться за то, что он пропустил. Хотя я понимаю ребят, которым необходимо работать по разным причинам. Да, сейчас есть необходимость вхождения в профессию уже курсе на третьем. Вовремя не войдешь, можешь остаться без работы по специальности. Но нужна отчетность: обязательный список фильмов, которые нужно посмотреть, литературы, которую нужно прочитать, и т.д. — будьте добры предоставить какое-то количество качественных работ. Кроме того, я уверена, что какие-то дисциплины можно объединять, что должны быть факультативы, спецсеминары, самые разные курсы. Я, например, считаю, что нельзя один большой курс «привязывать» к одному преподавателю, — современное кино, например, кто-нибудь из действующих критиков прочитает лучше меня, так как я могу что-то недосмотреть.

А.Ермолаева. Каким вы видите сегодняшнее поколение, выпускников ВГИКа? Есть ли какие-то новые тенденции, что вас радует или огорчает в студенческих работах?

Н.Дымшиц. Я уверена, что движение идет поступательно. Время от времени возникает кризис. Кризис — явление очень плодотворное для искусства, для истории, на этом я настаиваю. В этот период что-то накапливается, что-то отстаивается, что-то отодвигается на задний план. Вот сейчас, возможно, мы живем

в ситуации несколько затянувшегося кризиса, когда авторы очень озабочены формой, когда необходимо «откачать» все, что было до... Пришло поколение, которое, посмотрев «папино» кино, сказало: «Мы с этой формой работать не будем, займемся поисками своей». Наблюдается некоторая абсолютизация формы, но это неплохо, так как накапливается определенный арсенал. Дальше на этой почве может возникать что-то иное, какие-то другие варианты формотворчества. Не хочу проводить параллель с 20-ми годами, но что-то общее есть. Это нормальный этапный, эволюционный процесс. Но есть еще одна забавная закономерность: с приходом новых технологий кино становится действительно массовым. Не только в аспекте зрительском, но и с точки зрения производства. Сейчас кто угодно может купить себе камеру и снять свой фильм. Кино очень помолодело. Приходят ребята, которые не нажили никакого опыта. В то время как шестидесятники были людьми взрослыми, со знанием жизни, они шли в искусстве от человеческих проблем. А сейчас мы смотрим в основном формальные изыски. Мне кажется, что рано или поздно произойдет некая дифференциация. Часть уйдет в самодеятельность, профессиональное искусство как-то обособится. Есть тоска по проблемному кино.

ОЛЬГА РЕЙЗЕН, *кандидат искусствоведения, сценарно-киноведческий факультет*

1. Если говорить о нашем киноведческом отделении, то у нас есть предмет «мастерство кинокритика», который и должен непосредственно ориентировать студентов на то, что происходит в современном кинопроцессе. Кроме того, существует семинар по современному кинематографу, который ведет Армен Николаевич Медведев и который, на мой взгляд, дает достаточно широкое представление о том, что происходит в мировом кино. А с другой стороны... Год назад во ВГИКе состоялась конференция по проблемам современного российского кинематографа, и на ней, к сожалению, присутствовали всего два студента нашего факультета. Мне кажется, что если опросить студентов любого вуза или школы, то все они окажутся чем-то недовольны. Но при ближайшем рассмотрении, как правило, выясняется, что студенты имеют достаточно возможностей для того, чтобы получить интересующую их информацию, — они просто не хотят их использовать. Не хотят познакомиться, прийти, поговорить, задать вопросы и т.п.

Естественно, что на разных факультетах дается разный объем знаний по одним и тем же дисциплинам. К примеру, на художественном факультете курс истории мирового кино занимает меньше года, потому что у них больше времени отдается практике и специальным предметам. Естественно, что приходится давать им информацию лишь о каких-то этапных периодах развития кино.

И еще один момент: конечно, кино существует чуть больше ста десяти лет, а отечественное и того меньше. Но если рассматривать современное кино за последние несколько лет с точки зрения места и значения в масштабе всей истории киноискусства, то мне кажется, что студенты получают достаточное количество знаний об этом периоде.

2. Раньше, когда учились мы и существовали государственные объединения, на практику на киностудиях отправляли на полтора-два месяца. Сейчас другая ситуация, которая связана с тем, что все кинопроизводство носит коммерческий характер и со студентами никто не хочет возиться.

3. Во-первых, есть примеры, когда, прогуляв полгода, студент не в состоянии сдать сессию. А во-вторых, что касается конкретно истории зарубежного кино, то сейчас есть масса возможностей найти и посмотреть пропущенный

фильм на диске или кассете. А вместо лекции прочитать материал в книжке. Вообще, сейчас мы живем в такое время, когда вынуждены работать хотя бы для того, чтобы иметь средства к существованию. Ведь понятно, что на стипендию студент прожить не может. И к тому же существуют планы индивидуальных занятий, когда учащемуся дают задания и он их выполняет, если он работает и не может посещать все лекции.

Нынешнее поколение замечательное. Качество поколения зависит от самих людей — они либо порядочные, либо нет. Либо честные, либо воры. По-

Пластическое воспитание: уроки на актерском факультете

коление зависит не от образования. От каждого человека зависит то, что он возьмет от изучения того или иного предмета. Наша задача — вложить как можно больше знаний. Ваша — их усвоить. Мне знакомы студенты, которые ходят на лекции и все записывают, а спроси их через неделю, о чем была лекция, они и не вспомнят. Еще пятнадцать лет назад были, так сказать, «провальные» группы. А сейчас я вижу интересных, ярких молодых людей. Вот, к примеру, нынешний первый киноведческий курс довольно большой — двадцать два человека и, на мой взгляд, один другого интересней! Так что у меня довольно оптимистический взгляд на нынешнее поколение студентов.

Мы испытываем трудности с помещениями, их не хватает. Группы стали большими. Очень надеемся на новый корпус, с аудиториями должно стать полегче. А вообще, мне кажется, что стоит посмотреть, какое количество выпускников ВГИКа — киноведов, режиссеров, операторов — после окончания реализуют себя в профессии. И сравнить в процентном соотношении с выпускниками других вузов. И тогда это будет ответом на ваш вопрос о реализации знаний, полученных в институте. В любом случае, если речь заходит о кинематографической профессии, то все равно ВГИК стоит на первом месте, и альтернативы ему нет.

МАРИЯ ХМЕЛИК, *кинодраматург, сценарно-киноведческий факультет*

1. Взрослый человек в состоянии заниматься самообразованием. Если студент недоволен качеством образования, которое ему дает ВГИК, то ему ничто не мешает читать статьи в Интернете, самостоятельно смотреть фильмы, формировать свой образ мыслей, развивать интеллект. У меня, например, в группе нет такой проблемы: мы обсуждаем и смотрим современное кино. И рус-

ское, и американское, и французское, и чешское... С другой стороны, конечно, во ВГИКе очень много пожилых преподавателей, которым шестьдесят, семьдесят лет, которые привыкли жить в мире своих стереотипов, сформированных много лет назад. Им, наверное, немного страшно прикасаться к чему-то новому.

2—3. Если говорить на примере моей мастерской, то я с первого курса стараюсь давать практические задания: скажем, посетить какое-либо публичное мес-

Заведующий кафедрой киноведения Владимир Утилов

то и потом описать свои наблюдения за людьми, их характерами, ситуациями и т.д. Это нечто вроде летней практики. Или, к примеру, было задание, чем-то напоминающее сочинение на тему «Как я провел лето». Иной раз рассказы студентов об их жизни гораздо интереснее читать, чем сценарии или курсовые работы. И потом, все студенты уже на третьем курсе начинают работать. На сериалах, например. Так что я не могу сказать, что студенты сценарного факультета оторваны от жизни. Да и в других мастерских тоже. Знаю случай, когда человек, приехавший из глубинки и при поступлении на сценарный факультет не имевший гроша в кармане, к концу обучения уже жил в собственной квартире. Если есть способности и трудолюбие, то человек, скорее всего, в профессии состоится.

4. Да, я считаю, что доля вины педагогов в этом есть. Например, мне мои студенты рассказывали, что были какие-то курсы, которые они хотели посещать, а потом разочаровывались и переставали ходить. И опять же, многие вынуждены работать.

Мне кажется, что наша система образования изначально неправильно построена. Мне, к примеру, импонирует западная система, принятая в творческих вузах, когда изначально нет жесткой градации между факультетами и студенты три года вместе учатся всему. У них идут общие занятия и по режиссуре, и по монтажу, и по звукозаписи, и по актерскому мастерству. А потом каждый решает, что ему ближе и к чему он имеет больше способностей. Так что выпускник знает все в профессии «от и до». А нам же иногда приходится на пальцах объяснять сценаристам, как работают артисты. И это большая

проблема, потому что, мне кажется, сценаристу жизненно необходимо разыгрывать какие-то актерские этюды, но у нас нет на это времени.

Кто хочет, тот всегда найдет. И потом, я заметила, что те, кто учится на сценарном факультете и на режиссерском, очень разные. На режиссерский идут люди с большими амбициями, стремлением самовыразиться, несколько нарциссического характера. Поэтому, как правило, в процессе обучения их мало волнует умение внятно рассказать историю. Позже уже, когда, закончив и показав работу, они понимают, что мало кому она интересна, начинают задумываться, а что же они упустили. А дело все в том, что первоначально они стремятся выразить свое нестандартное «я» и, обратись они к сценаристу, можно было бы то же самое показать интереснее, с какой-то иной точки зрения. Но когда сценарист вносит свои изменения, режиссер часто начинает сопротивляться. Им всем хочется показать что-то небанальное, а, как известно, одна «небанальность» всегда похожа на другую «небанальность».

5. При современном развитии новых технологий все настолько непредсказуемо, что трудно судить. У меня, к примеру, один мальчик пишет сценарий для компьютерных игр. Еще несколько лет назад я никак не могла бы представить, что такое возможно. Мне кажется, что компьютерная графика, развитие спецэффектов, к сожалению, будет в ближайшее время играть важную роль в развитии кинематографа. А простые истории уходят на второй план. В основном они востребованы сейчас на телевидении.

В подготовке материалов рубрики принимали участие
Анастасия Бусова и Анна Ермолаева

Фотоматериалы предоставлены
редакционно-издательским отделом
ВГИК имени С.А.Герасимова.
Все права защищены

Р Е П Е Р Т У А Р

«Петя по дороге в царствие небесное», режиссер Николай Досталь

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Просто Петя

Картине Николая Досталя «Петя по дороге в царствие небесное» досталось много лавров, щедрых и искренних женских слез и внутрикорпоративных комплиментов: крепкая, честная работа, хорошее кино. Если согласиться с тем, что кино — это искусство рассказывать истории, мы получим тот же результат, который получило жюри Московского международного фестиваля, давая фильму Досталя главный приз.

Как признается автор сценария Михаил Кураев, историю придумывать не пришлось. И Кандалакша начала 50-х годов, и местный дурачок Петя, и подземная гидроэлектростанция, и просвечивающий сквозь трудовые будни мутный лагерный фон — все это было в действительности. Сама история подкупающе простодушна и до боли узнаваема. В послевоенном северном городке возводится очередное «египетское» сооружение, долженствующее прославить советскую власть в веках и принести счастье народу, — подземная гидроэлектростанция на реке Нива. Пока же сооружение еще не прославило власть и не принесло народу никаких радостей. Живут по большей части в бараках, питаются плохо, одеты и того хуже. Впрочем, за колючей проволокой неподалеку живут совсем плохо, поэтому народу действительно есть за что благодарить советскую власть.

«Петя по дороге в царствие небесное»

Автор сценария **Михаил Кураев**
Режиссер **Николай Досталь**
Оператор **Алишер Хамидходжаев**
Художник **Алим Матвейчук**
Композитор **Алексей Шелыгин**
В ролях: **Егор Павлов, Александр Коршунов, Роман Мадянов, Светлана Тимофеева-Летуновская и другие**
АНО Творческая студия «Стелла» при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии
Россия
2009

Есть за что народу благодарить и самого себя — за доброту, проявленную к дурачку Пете. Вот уж кто являет собой образец гражданственной преданности. Все, что требует от Пети черный репродуктор (радио), а именно — непоколебимо исполнять служебные обязанности, бороться с халатностью и разгильдяйством и прочее, он делает с геройской истовостью. Кроме как наблюдаться в местной больнице, особых обязанностей у Пети нет. Поэтому он их придумывает и становится дорожным инспектором, суровым и непреклонным блюстителем порядка в шоферских делах. Городок маленький, Петю все знают и по доброте душевной подыгрывают. Шоферы останавливаются по мановению волшебного полосатого жезла, предъявляют документы и даже чувствуют неловкость, если эти документы не в порядке.

Петя доверчив, как ребенок, но в то же время тверд и верен принципам. Беда в том, что Петя не в состоянии провести границу между пропагандой и реальностью, и он — идеальный объект для политических манипуляций. Состояние его сознания с медицинской точки зрения плачевно, а душа и дух находятся в том положении, которое можно было бы назвать «скорбным бесчувствием». Его диагноз скороговоркой озвучивает порочно прекрасная врачиха из здешней больницы — у Пети так называемая болезнь Корсакова. Симптомы ее как-то до боли знакомы: отказ от саморазвития, подавленный оборонительный рефлекс. Впрочем, дурак дураку рознь, бросает врачиха своему мужу, начальнику лагеря.

Ведь в сущности тем же самым страдают и вполне медицински здоровые Петины земляки. Неплохой кастинг фильма демонстрирует лица, лица, лица — такие же доверчивые, такие же простодушные. Нет в них ни тени сомнений в правоте голосов из репродуктора, ни тени осмысленного опыта или хотя бы страдания от того, что уж как-то слишком жалко и беспросветно устроена жизнь. Исполнить роль Пети мог бы чуть ли не каждый из остальных действующих лиц фильма. А уж о том, что от саморазвития в этом забытом богом местечке давно отказались, и говорить нечего. Да и оборонительный рефлекс здесь остался, пожалуй, только у тех, кого так тщательно охраняют за колючей проволокой. Петю любят не столько за то, что он другой, сколько за то, что он такой же, как все остальные. Разница лишь в том, что остальные никак не поймут, что же им делать с доставшимся им разумом и душевным здоровьем, а у Пети ни того, ни другого просто нет. Пожалуй, Пете даже завидуют.

Не годятся на роль Пети разве что порочная врачиха, жена начальника лагеря, да и начальник строительства. Оба очевидно умны и так же очевидно щедро наделены природой — вполне симметрично тому, как Петя ею обделен. Но даже их похождения в фильме никакого контрапункта к Петиному соло не составляют. Одна потихоньку развратничает, другой в свободное от стройки время играет на пианино. Ну и что? Дай им бог здоровья.

А вот Петя представляет некоторый интерес с точки зрения своих метафорических возможностей. Если бы не официальный диагноз, кто знает, может быть, Петю ждало бы большое будущее и он действительно оказался бы одним из столпов отечественной автоинспекции. Однако нелепая случайность обрывает историю, таившую в себе зачатки гоголевско-салтыковской иронии.

Отказавшиеся от саморазвития горожане вовсе не отказались от хозяйственной обеспокоенности за собственное благосостояние. Кто-то из рачительных огородников крадет моток колючей проволоки с лагерного ограждения. Не подавленный оборонительный рефлекс зэков срабатывает. Двое бегут. За ними высылается погоня. Петя, рвущийся исполнять обязанности и блюсти порядок, пристраивается в хвосте. Услышав идею зайти по верху холма, Петя торопится привести ее в исполнение. Но оторвавшись от коллектива преследователей, душевнобольной герой оказывается в поле зрения системы, которой он так верно служил. Ушанка да телогрейка — так издалека выглядит беглый зэк. Вот беда, так же точно выглядит примерно

три четверти населения этой страны. Так же выглядит и Петя. Один меткий выстрел — и долг преследователей исполнен, а Пети больше нет. Лес рубят, щепки летят — любимая поговорка сталинского времени.

Простую историю несчастного Пети прославили Михаил Кураев и Московский кинофестиваль. Чем подтвердили сомнительную уверенность отечественного кинематографа в том, что чем проще и прозрачнее история, тем лучше ее поймет отечественный зритель. Похоже, кинематографическое сообщество на секретном совещании признало необходимым учитывать та-

«Петя по дороге в царствие небесное»

кую очевидную вещь, что наш зритель, в сущности, не более чем потомок тех самых, отказавшихся от саморазвития Петиных земляков.

В самом деле, нехитрую мораль фильма поймет каждый и любого возраста зритель. Ну сколько раз твердили миру о том, что не стойте и не прыгайте, не пойте, не пляшите там, где идет строительство и где подвешен груз. Да, действительно, нехорошо даже в безумии своем безоглядно верить в пропаганду, да, действительно, кроме точного следования заветам для полноценной жизни нужно что-то еще.

Нехитрая история Пети рассказана и показана незатейливо. Ни эстетика фильма, ни очевидная логика повествования, ни работа актеров не дают зрителю шансов увидеть нечто сверх того, что он видит непосредственно на экране и подумать о чем-то, о чем бы ему не велел подумать режиссер. Похоже, что подобный способ рассказывать простые истории становится чуть ли не визитной карточкой отечественного кино.

Возможно, дело в бюджете, который унизительно мал, или в тяжком опыте телесериалов, накладывающем известный отпечаток на любую самостоятельную продукцию, — не знаю. Но так или иначе, доверия экранная реальность не вызывает. Слишком новенькие шинельки военных, слишком старательно подчеркнутые и явно сконструированные детали быта, слишком красиво снятая натура, слишком условные персонажи. Все слишком дидактично, чтобы быть правдой, болью, подлинностью.

Если дальше рассуждать, мы неизбежно окажемся в ловушке нехитрой дидактики, которой пользовалась и небрезгливая сталинская пропаганда. Тогда говорили, что строить коммунизм — хорошо, а не строить — плохо. Спустя более чем пятьдесят лет, мы можем лишь сказать, что строить коммунизм плохо, а не строить — хорошо: вот, судя по «Пете...», и весь итог нашего саморазвития. Может, Кураев с Досталем — правы. Но, думаю, не совсем.

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Так далеко, так близко

Стоял холодный январь 56-го. В заснеженном затрапезном Гречанске привычно пыхтели паровозы и скрипел под ногами чахлый серый снег, а непутевая девка Танька выпроваживала пожилую мать из дому до поздней ночи — сегодня Таньке будет двадцать один, в хате соберутся гости, может быть, даже приедет из большого города «суженый», безраздельно владеющий девичьими думами еще с декабря. Ради него Танька изгоняет из дома старинные иконы — все равно даже мать ее не знает, как на них молиться, — оставив по некоторым сентиментальным соображением лишь икону Николая Угодника. С ней-то через несколько часов, не дождавшись своего городского возлюбленного, Танька и бросится в пляс и тут же застынет как вкопанная, нежно сжимая икону в руках, на долгих сто двадцать восемь дней.

...В феврале того же года в Гречанск командируют флегматичного журналиста областной «Правды» Николая Артемьева, дав установку на идейно выдержанный фельетон, разоблачающий неуместные вспышки религиозного фанатизма по поводу некстати застывшей комсомолки. Ехать журналисту неохота — дома ждет нервическая жена в халате, у которой на завтра — визит к онкологу, да и постыло многообещающему (когда-то) поэту каждый день решать такого глобального характера дилеммы, как правильнее написать — надои или удои. Уполномоченный по делам религии в Гречанске Кондрашов, суетливый мужчина с повадками мелкого беса, подсовывает скептически настроенному журналисту не ту комсомолку, а журналисту-то «живых людей надо», иначе какой уж тут фельетон. И, запасшись коньяком, тот идет дальше

«Чудо»

Автор сценария **Юрий Арабов**
Режиссер **Александр Прошкин**
Операторы **Геннадий Карюк, Александр Карюк**
Художник **Екатерина Татарская**
Звукорежиссер **Евгений Сливченко**
В ролях: **Константин Хабенский, Сергей Маковецкий, Мария Бурова, Полина Кутепова, Виталий Кищенко, Анна Уколова**
«Централ Партнершип»
Россия
2009

по инстанциям, пока наконец не приводят его по вожделенному адресу, и, посмотрев на «чудо», убегает журналист в ночь и мчится назад — к жене в халате, к медицинской энциклопедии, предлагающей на выбор столько чудесных, успокоительных диагнозов, к родной редакции, где со стены по случаю XX съезда партии уже сняли портрет усатого генералиссимуса...

Столкнувшись с подкашивающим колени ужасом местечкового «чуда», отстояв свою порцию раздумий под холодной водой в душе, журналист пойдет дальше, собирая себя заново, словно детский конструктор по пластмассовым кусочкам, — роскошь, мало кому доступная во все времена. Гречанское же чудо срикошетит еще по нескольким человеческим судьбам, а потом будет Пасха, попутным ветром (вполне буквально) занесет в эти края Никиту Сергеевича Хрущева, который стукнет в сердцах по столу скалкой и придумает наконец, как вызволить непутевую комсомолку из каменного плена.

Фантастическую историю, происшедшую с этой самой комсомолкой, обросшую со временем пеленой досужих слухов, сценарист Юрий Арабов и режиссер Александр Прошкин, как известно, не выдумали — сценарий написан по мотивам реальных событий, окрещенных «стоянием Зои» и обнародованных для широкой общественности сравнительно недавно. Впрочем, в данном случае игру воображения призван подстегивать не сам факт реальности фантастических событий, а факт не менее фантастического их замалчивания — единым, нерушимым фронтом негласности. Написанный «по мотивам» сценарий тоже в некотором роде напоминает гречанское «чудо». В том смысле, что тоже рикошетит — от другой работы Арабова, автора сценария «Юрьев день», экранизированного Кириллом Серебренниковым. Там та же глубинка, но через полвека, тот же снег, те же перекошенные кресты, те же черные ветки многозначительно скрещиваются в замысловатые уравнения. Время увязло в безнадежных сугробах, и только люди крестятся и верят более рьяно — теперь уже можно, партия разрешила.

Социального давления на совесть нации в обоих случаях, впрочем, несравнимо меньше, чем можно было бы предположить на первый взгляд. Как и просматривающегося на поверхности религиозного подтекста: разница между верой механической, доведенной до автоматизма, и той верой, для которой и существует это громкое слово, — это вопрос и без того запутанный и сложный, чтобы усложнять его еще больше низведением до схематичной социальной критики. И провинциальный Гречанск в 56-м, и Юрьев-Польский пятьдесят с лишним лет спустя суть одно и то же — место схождения повседневного, бытового опыта с первобытным мистическим началом, сшибающим с ног, выжигающим человека изнутри, оставляющим после себя лишь многозначительное пепелище. С той только разницей, что в исторических и социальных реалиях фильма Александра Прошкина, реалиях зимы-весны 56-го года, принятие любого явления, выходящего за рамки повседневного опыта, требует чуть ли не каждодневного морально-этического (и, что важно, идейного) выбора, в реалиях же фильма Серебренникова интеллигентных людей приходится уже в чрезвычайном порядке ссылать за «чудом» за пределы МКАД на трансцендентальные экскурсии в обитель иррационального. В обоих случаях «для затравки» Юрий Арабов использует сюжетный костяк заграничного, никак не желающего приживаться на русской земле жанра хоррор, который не приживается прежде всего потому, что его традиционно пытаются насильственным, изуверским образом спаять с нашими родными реалиями, в то время как ужас «по-нашему» — это и есть тот самый пронизывающий ужас чужака, впервые разомкнувшего круг условной «кольцевой» и осознавшего, что попал в лучшем случае в дурной кошмар кинорежиссера Линча, в худшем же — в иной мир, где не действуют привычные законы, а утробный колокольный звон мертвым грузом застывает в ушах. Именно это ощущение Арабову удается ухватить, обуздать его и приспособить к сюжетным виньеткам «страшного жанра».

В «Юрьевом дне» Серебренников погружает зрителя в это ощущение осторожно, словно боясь спугнуть раньше времени, подманивая, демонстрируя лубочного толка картины жизни в глубинке, и только потом предлагает возможность головокружительного прыжка разом в ледяную неизвестность проруби — и будь что будет. Исчезновение духовное через исчезновение буквальное, физическое, искупление через страдание — одну за другой Арабов с Серебренниковым предлагают зрителю на выбор мифологемы, которые зритель волен примерять на себя или не примерять, принимать или не принимать. Метод Александра Прошкина в этом смысле более авторитарен: в пространство «Чуда» режиссер погружает зрителя сразу и полностью, словно кидает неразумного младенца в купель, и сам вместе с ним погружается с головой в этот с большой старательностью и нежностью вылепленный мир — с черными платоновскими паровозами, покосившимися избами и чугунными чайниками. Это мир, окутанный с позиции более или менее отстраненного современного зрителя тонким налетом сюрреалистического абсурда.

В сценарии ощущение абсурда усиливалось разбросанными по тексту лирическими отступлениями, щедро окроплявшими авторскую интонацию иронией. В картине Прошкина инстанция рассказчика, комментирующего повествование, отсутствует, для нее здесь просто не хватило бы места, поэтому и градус иронии снижается значительно, но не настолько, чтобы она не чувствовалась совсем. Иными словами, вернее, словами Осипа Мандельштама: «Зачем острить? Ведь и так все смешно». В контексте локального социалистического бытописания можно было бы, конечно, поспорить о терминах — смешно ли это, грустно ли, трагично или даже пошло, как выразил свое отношение к наболевшему один из героев «Чуда». «Закончить филфак, чтобы потом изменять жене в Гречанске?» — это ли не верх пошлости, искренне вопрошает в пространство, в проброс журналист Артемьев. Но на деле там, на самой вершине этой самой «пошлости», там, где на вопрос об отношении к религии нужно брать под козырек и рявкать: «Как у всех!», где ночной стук в окно провоцирует неизбежный вопрос: «С вещами?..», есть изъяны и пострашнее — патологическая, глухая, застегнутая на все пуговицы закрытость от любого явления, вольно или невольно нарушающего заведенный распорядок этого ладно скроенного личного и общественного ада.

Гречанское «чудо» нужно Арабову и Прошкину не для того, чтобы скроить вокруг него убедительное проклерикальное полотно, а для того, чтобы показать калейдоскоп человеческих реакций на него. После краткого пролога с замахом на жанр на экране появляется и патентованный герой такой конструкции — журналист с болезненно горящим взглядом из-под фетровой шляпы, вынужденно ёрничающий, слегка неприятный и этим обаятельный, немного недолюбливающий и одним своим фирменным взглядом презирающий людей, чем обаятелен вдвойне. Но вместо того чтобы, как полагается традиционному герою, разрешить предложенный конфликт, журналист на подкошенных ногах бежит переживать нравственное перерождение, оказавшись лишь сменным, проходным узором (и окончательно сломав и без того хрупкую, как ширма, иллюзию жанра), а калейдоскоп вот он, крутится себе дальше.

«Чудо» предлагает целый набор разнокалиберных реакций на «стояние» комсомолки — оригинальный арабовский текст меж тем отличает прелюбопытное свойство: отстраненная, с холодной головой, но все же недюжинная нежность по отношению к большинству персонажей, выдвинутых на первый план. Это отстраненное, слегка снисходительное любование на общем (снисходительность, как известно, не выносит чрезмерной крупности созерцания) плане самыми малопривлекательными душевными качествами персонажей было перенесено авторами и в фильм, так что даже появляющийся в финальной трети картины первый секретарь ЦК, несмотря на весь

многоплановый багаж известного исторического образа, выглядит здесь в первую очередь трогательным самодуром. Никита Сергеевич был спущен авторами на экран с грозового неба в качестве финального аккорда грандиозного представления: Никита Сергеевич есть государство, и государство подтверждает то, что было неоднократно сказано и без его личного участия устами десятков специально дрессированных «кондрашовых»: чуда не было и быть не может... И вот тут-то вдруг взрывается в калейдоскопе всем буйством красок главное: люди-то, в общем, и не против, люди верят инстинктивно, при-

«Чудо»

вычным жестом осеняя себя крестным знамением — но при столкновении с настоящим (пусть и действительно жутким, жестоким) чудом с готовностью зажмуриваются, пока «чудо» оперативно рядят в серую робу, бреют наголо и везут в ближайший дурдом.

В «Юрьевом дне» общечеловеческий, глобальный опыт выводился из личного опыта героини, в «Чуде» же процесс обратный: здесь все поголовно выводят из глобального свой собственный, сугубо частный опыт. «Бога, конечно, нет, — говорит все тот же журналист Артемьев и, подразумевая постылую свою работу, продолжает: — Потому что если бы Бог был, он бы избавил меня от этого мучения». И так у всех: Бога нет, пока вдруг не подломится волшебная финская стамеска-«американка», столкнувшись с чем-то непонятным и необъяснимым, и тогда уж выбора не останется — приходится уверовать. И это, кажется, та самая основная, самая болезненная мозоль нации, которой не помеха ни прошедшие полвека, ни географические координаты и на которую больше, чем на что-либо другое, нажимают здесь авторы. Приведенный же в оригинальном сценарии «Чуда» одиозный случай все с тем же Никитой Сергеевичем, исступленно и грозно стучавшим ботинком по трибуне ООН, и вовсе доказывает, что мозоли, натертые «коллективной бессознательной» обувью отечественного производства, — напасть для страны пострашнее и поболее, чем плохие дороги и даже дураки.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Ляльки

Новая работа Муратовой обладает завораживающим любого внимательного исследователя качеством двойственности, в той или иной мере присущим всем ее фильмам последних лет. Драматургия «Мелодии для шарманки» сочетает простоту и даже дидактичность основного повествования с многочисленными жестами отстранения, запечатленными в параллельных микросюжетах, визуальность избыточна и одновременно зиждется на прозрачных, внятных образах.

Алена (Лена Костюк) и Никита (Рома Бурлака) после смерти матери в канун Рождества отправляются на поиски своих отцов. Неоднократно отверженные и ограбленные, замерзшие и изголодавшиеся, обретающие и теряющие шансы на спасение, они проходят все уровни яркого и неприветливого городского хаоса, от вокзала через казино, аукционный дом и подъезды до супермаркета, чтобы в конце концов утратить друг друга: Алену задерживают за воровство хлеба, Никита замерзает на чердаке перестраиваемого дома.

При внешнем сходстве с меланхолическими рождественскими историями андерсеновского толка (Олег Табаков, адекватно играющий роль доброго барина, говорит по телефону сердобольной, но безнадежно опоздавшей фее Ренаты Литвиновой о Никите как о мальчике из святочных рассказов «Андерсена, Диккенса, Теккерея»[1]) в «Мело-

«Мелодия для шарманки»
Автор сценария **Владимир Зуев**
Режиссер **Кира Муратова**
Оператор **Владимир Панков**
Художник **Евгений Голубенко**
В ролях: **Лена Костюк, Рома Бурлака, Олег Табаков, Рената Литвинова, Нина Русланова, Наталья Бузько, Георгий Делиев, Жан Даниэль**
Sota Cinema Group
Украина
2009

Ляльки (*от укр.* лялькы́) — куклы.

[1] Интересна локальная преемственность сюжета. В сценарии киевлянина Владимира Зуева «Мелодия для шарманки» Никита, замерзая на чердаке, видит целый бал в свою честь (эта сцена в фильме опущена). У одного из классиков украинской прозы XIX века Панаса Мирного есть рассказ «Морозенко» (1885), в котором маленький мальчик, отправившись в новогоднюю ночь через лес в соседнее село колядовать к своему крестному отцу, замерзал в лесу — и перед смертью видел пляски лесных духов.

дии...» традиционное повествование последовательно усложняется. Камера Владимира Панкова чаще следит не за блужданиями детей, а за тем, что они видят; Алена и Никита по преимуществу остаются пассивными наблюдателями или объектами происходящего; многие персонажи появляются лишь затем, чтобы провозгласить ту или иную сентенцию, иногда даже в стихах; в начале (вокзал) и в конце (супермаркет) действие практически останавливается или крайне замедляется.

Очевидно, чтобы понять этот фильм, следует сосредоточиться на пространстве его главных героев.

Начнем издалека: с речи. Среди прочих составляющих в полифонии «Мелодии для шарманки» одной из интереснейших является небывалый для Муратовой объем украинского языка. Поначалу Алена и Никита наблюдают прямо в электричке шествие ряженых с восьмиконечной звездой (важнейшая встреча, о ней чуть ниже) и пением одной из самых популярных рождественских песен-колядок «Добрий вечір». Потом, на вокзале, безымянная бродяжка (Нина Русланова), столь же ненужная и гонимая, как Алена с Никитой, разражается длинным монологом: «Наш Віфлеєм повен убогих, обідраних, босих! Де волхви? Золото понесли до багатих...» Бригадир строителей, нашедших тело Никиты, перед тем подробно жалуется на хозяина, не дававшего отпуск ни на Рождество, ни на Новый год да еще и зажавшего зарплату за два месяца, причем рассказ от своего лица ведет на украинском, а все реплики закадрового скряги подает высоким противным голосом на русском — очевидная цитата из билингвальных анекдотов, построенных на столкновении национальных стереотипов. Наконец, после страшной находки на чердаке, финальные титры сопровождает не менее знаменитая песня-щедривка рождественского репертуара «Ластівочка» («Ласточка»).

Экстерриториальность таланта Муратовой почитается как чуть ли не основное свойство ее режиссуры. Что до языка ее фильмов, то он все же во многом определяется местом съемок — Одессой, которой лингвистическая автономия положена, как и всякому портовому городу. Речь литературная, нормативная или окрашенная акцентами, обсценизмами, отягощенная проповедью или бюрократическим изложением, простреливающая между разными стилями, но неизменно (южно)русская[2]. И вдруг — настоящая экспансия мовы в фильме режиссера с очень острым и точным слухом.

При более пристальном рассмотрении становится понятно, что рядом с «мовлянами» действуют такие же русскоязычные, не отличающиеся ни социально, ни характеристически: витийствующий безумец в вязаной шапочке, наблюдающий за ограблением Алены и Никиты беспризорниками в железнодорожном ангаре, ветеран, рвущийся в зал повышенной комфортности словно на штурм рейхстага, старуха Зоя на заснеженных ступенях вечернего города, очень любящая «яблоки, черешни, вишни, клубнику, виноград», и другие. Все это — песни на обочинах Вавилона, образованного смешением Одессы и — впервые — Киева, общее многоголосие тех самых убогих, кто войдут когда-нибудь в обещанное Царство.

Есть, однако, еще один элемент украинского, который поможет понять устройство фильма.

Процессия в электричке является очень упрощенной версией того, что в последние три столетия называлось «вертепом». В нынешней Украине компании со звездой в нехитро украшенных костюмах, с минимальным репертуаром колядок и щедривок собираются в основном, чтобы наколядовать — собрать — деньги и продукты для празднования (бродяга Руслановой жалуется, что ее «навіть у вертеп не пускають»). В данном случае мы говорим о намного более сложном и давнем обычае.

Вертеп — и в том согласны наиболее авторитетные исследователи (Иван Франко, Евгений Марковский, Александр Кысиль и другие) — появился на

[2] Украинский язык (или так называемая «мова») далек от одесской речи в силу разных причин, хотя все же непрямо формирует ее уникальность.

Украине и в Белоруссии не позднее XVIII века как часть народного, низового театра. Основной элемент — вертепный ящик — предназначался для показа кукольных представлений. В ящике были прорези для проволочных кукол. При довольно обширном репертуаре вертепная драма обязательно включала в себя два плана повествования — не отклоняющийся от Библии сюжет рождения Христа с поклонениями пастухов и волхвов и полуимпровизированные сценки[3], в которых участвовали узнаваемые типажи: Цыган и Цыганка, Запорожец, Поляк, Москаль (Солдат), Еврей; основным анти-

«Мелодия для шарманки»

героем представлений был Ирод, стремившийся извести новорожденного Христа, однако Смерть в конце концов забирала нечестивого царя. Всего в самом раннем из сохранившихся — Сокиринском — вертепе тридцать шесть кукол. Иногда спектакли сопровождал хор, исполнявший кантики. Архитектура вертепа — и в том, как и в подвижности кукол, его уникальность, отличие от аналогов наподобие польской «шопки» — повторяла эту двойственность сакрального и земного. Мирская жизнь — в том числе все сцены с Иродом — разворачивалась в нижней части; Вифлеемская пещера находилась на верхнем этаже, и там показывали только каноничные сюжеты — поклонение пастухов, дары волхвов.

Строгой градации персонажей в небиблейской части не было. Маски вертепа в первую очередь социальны. При этом «часто куклы со сцены обращаются к зрителям с какой-либо речью, то ли рассказывая что-то о себе, то ли с вопросами. Во второй части пьесы появляются всякие «низкие», по тогдашней терминологии, персоны, то есть крестьяне, казаки, а также представители разных национальностей»[4].

И куклы, и театрализация действия, и злосчастия детей, и религиозные ритуалы, и социальное неравенство — давние, отработанные мотивы кинематографа Муратовой[5] — связываются вертепом в единое, продуманное целое. В «Мелодии...» ключевые элементы вертепного представления со-

---

[3] «Она (вертепная пьеса. — *Д.Д.*) состояла из двух частей. Первая была духовная, и в ней происходили все события Христова рождения, о которых рассказывается в Евангелии. Во второй части, мирской, связанной с первой совершенно механически, перед зрителями проходили люди разных наций — наши крестьяне, евреи, поляки, цыгане и другие... Эта часть пьесы всегда видоизменялась в своих отдельных вариантах...» — К и с і л ь О. Український театр. 1968, с. 16. (Перевод с укр. *Д.Д.*)

[4] Там же, с. 23.

[5] Подробно об этом см.: А б д у л л а е в а З. Кира Муратова: Искусство кино. М., 2008.

блюдены: земная суета — нижний, социальный план; персонажи сменяются в череде трагикомических сценок, корреспондирующих более внешне, нежели драматургически; обилие действующих лиц также не противоречит парадигме вертепа, выводящего в первую очередь современных зрителю героев; нередки песни, монологи, проповеди; есть верхняя (буквально — чердак) часть, где на ложе упокоивается ребенок; к нему приходят строители-«пастухи» и застывают в продолжительной мизансцене, своей подчеркнутой статичностью и позами участников напоминающей иконографию поклонения; есть даже стопроцентные персонажные совпадения: цыганки на вокзале (отказываются гадать Никите — «бедная твоя голова»), нищие (одна из вертепных кукол — «Савочка-нищий»), охранники супермаркета — гонители детей, выталкивающие Никиту на растерзание малолетних профессиональных попрошаек и арестовывающие Алену. Все это позволяет допустить, что процессия в начале фильма (в электричке) знаменует условную границу, переступив которую, Алена и Никита оказываются в некотором роде внутри вертепа, занимают пустовавшие места его протагонистов, приводят его в действие. При этом канонические сюжеты тут же заявляет продавец святочных открыток: «Волхвы и пастухи», «Святое семейство», «Бегство в Египет», «Избиение младенцев воинами царя Ирода». Последнюю открытку и подбирает Никита, выбирая для себя историю-судьбу.

Заявив структуру вертепа, Муратова подвергает ее деконструкции с такой же решимостью, как и линейный сюжет своей антисказки. Нижние границы кукольного дома слишком расширились. Вместо хора — коллективная афазия мобильных болтунов. Сакральная часть сокращена до стишков и неуместных проповедей. Есть «пастухи» — только без слов почитания, а лишь с бранью на скаредного нанимателя да икотой от испуга на чердаке. От Марии остался недостижимый Успенский переулок, в котором должна состояться, но так и не происходит долгожданная встреча — нет, не с матерью — с одним из отцов. Небеса пусты. Верхний уровень задействуется только в самом финале, где место живого младенца Христа занимает мертвый — по сути, убитый — малыш, также сын плотника. Ирод удален из кадра (в зрительный зал?), но избиение невинных происходит. Бога нет, но приготовления к Рождеству продолжаются. То, что должно было стать началом истории, становится концом.

Пользуясь постмодернистскими приемами со всей их амбивалентностью, режиссер добивается совершенно традиционного, ригористически морального результата. Христианское пространство вневременно, симультанно: лежащий в вифлеемской пещере сейчас же и распят. Тот, кто коченеет на чердаке, — столь же невинная жертва. Оба умерли за наши грехи: первый — став куклой выхолощенного культа[6], второй — уподобленный неживой, выброшенной кукле. В этом также логика вертепа, каковой, по наблюдению Ольги Фрейденберг, в своем генезисе восходит к храмовому ящику, являвшемуся копией и гробницы, и храма[7]: в обоих случаях и покойник, и (кукла)божество всегда размещались наверху и/или на специальном возвышении. Опрокидывая, переворачивая смысловую структуру вертепа, Муратова не «крадет Рождество» — просто показывает его другую сторону, разворачивает пафос праздничества диаметрально противоположно. И возвращает ему первоначальную трагичность.

---

[6] Уже в раннесредневековой Италии в ритуалах, похожих на вертепный, Иисуса часто называли куклой: «O Jesule, pupule parvule».

[7] «В осмыслении древних жилище, телега, храм, подмостки, ложе и стол выступают в одной роли — на них или в них помещается кукла как божество-покойник-актер... Итак, жилище божества — это темная гробница со ступенями в небесную высоту... вертеп оказывается тем же миниатюрным театром и храмом...» — Фрейденберг О. Семантика архитектуры вертепного театра. Фрагменты доклада, прочитанного в Академии материальной культуры 20 мая 1926 года. — «Декоративное искусство СССР», 1978, № 2.

НИНА ЦЫРКУН

Диллинджер мертв

«Джонни Д.» ***(Public Enemies)***
По книге Брайана Барро «Враги общества: величайшая волна преступности в Америке и рождение ФБР»
Авторы сценария **Майкл Манн, Энн Байдерман, Ронан Беннет**
Режиссер **Майкл Манн**
Оператор **Данте Спинотти**
Художник **Натан Кроули**
Композитор **Эллиот Голдентал**
В ролях: **Джонни Депп, Марион Котийар, Кристиан Бейл, Билли Крадап, Лили Собески и другие**
Universal Pictures, Forward Pass, Misher Films
США
2009

В какой контекст можно встроить новый фильм Майкла Манна? Можно поставить его рядом с «Бонни и Клайдом» Артура Пенна, можно с картинами, посвященными самому главному герою — например, с «Диллинджером» Дона Сигела и «Женщиной в красном» Джона Сейлса. Но все они имеют к «Джонни Д.» относительное касательство. По сравнению с «Бонни и Клайдом» тут слишком мало социального, по сравнению с «Женщиной в красном» — тут слишком много вымысла. Хотя Манн очень точен в деталях: он снимал натуру в тюрьме «Краун Пойнт» в Индиане, где мотал срок и организовал беспримерный побег Джон Диллинджер; в той самой комнате апартаментов Маленькой Богемии в Манитовиш Уотерс на севере штата Висконсин, которую тот занимал и где состоялась кровопролитная перестрелка с агентами Бюро расследований; он преобразил нынешнюю Линкольн-авеню в Чикаго у кинотеатра «Байограф», где Диллинджер был застрелен, чтобы она имела тот же вид, что в 1934 году. Манн даже нарушил голливудский канон в этом эпизоде, восстановив правду факта: бандерша-румынка Анна Сейдж (Лили Собески), с помощью которой устраивают засаду, приходит в кинотеатр не в легендарном красном платье, а в светлой блузке и бежевой юбке. Но в основу фильма положен роман Брайана Барро «Враги общества: величайшая волна преступности в Америке и рождение ФБР», которому так и хочется добавить ярлык «дамский». Потому что сюжетная линия, конечно, насыщенная сценами ограбления банков, перестрелками и рукоприкладством, все же держится на любовной истории «преступника номер один», которого играет Джонни

Депп, и бывшей «Эдит Пиаф» («Жизнь в розовом свете»), а теперь гардеробщицы с франко-индейскими корнями Билли Фрешет — Марион Котийар. В этом смысле «Джонни Д.» удобнее всего будет чувствовать себя рядом с фильмами самого Манна, у которого всегда за самым что ни на есть мужским сюжетом ощущается сентиментальность, — в первую очередь в «Схватке» и «Соучастнике».

Пока на сцене не появилась Билли, Манн держится в привычных рамках сугубо мужской нежности, проявляющейся в критический момент. Спасаясь от погони после первого побега из тюрьмы, Джонни, сидя в угнанном автомобиле, с тоской в глазах выпускает руку волочащегося по земле подельника, когда рука того бессильно повисает, потому что это уже рука мертвеца. Этот момент, когда глаза умирающего тускнеют, остеклевая, Джонни припоминает потом в разговоре со своим главным противником, лучшим агентом ФБР Мелвисом Первисом (Кристиан Бейл). Первису тоже пришлось видеть, как тускнеют глаза его напарника, убитого при попытке задержать гангстера. Общий опыт роднит преступника и стража закона, как в знаменитой сцене Де Ниро (налетчика Нила Макколи) и Аль Пачино (сыщика Винсента Ханны) в «Схватке». Больше того, в «Схватке» есть и эпизод, где смертельно раненный Макколи протягивает руку своему противнику-убийце Ханне и тот ее принимает. Между двумя мужчинами устанавливается тайная неосознанная связь, которая в дальнейшем заставляет Первиса проявлять по отношению к противнику возможное — с учетом ситуации — благородство. Он, к примеру, отказывается выполнять приказ начальника, возглавлявшего Бюро расследований Джона Эдгара Гувера (Билли Крадап), допрашивать всех задержанных по делу Диллинджера с особым пристрастием, и на руках выносит из кабинета ретивого дознавателя избитую Билли.

Когда же происходит встреча Джонни и Билли, доселе традиционно развивавшийся по канону гангстерского кино сюжет сворачивает на колею «романса». Тридцатилетний закоренелый преступник (тем более что играет его сорокапятилетний Джонни Депп) как-то слишком быстро повелся на красотку в ресторане, немедленно доверился ей и поведал о себе всё: «Я граблю банки, люблю бейсбол, кино, быстрые машины, красивую одежду и тебя». Девушка, выставив в ответ на оборонительную линию довольно значимый по меркам 30-х годов довод — мама, мол, у нее индианка, — некоторое время сопротивляется натиску Джона, но, открыв коробку с дорогим меховым пальто, сразу сдается: в ее за мгновение до того недоверчивых глазах вспыхивает неземная любовь. Диллинджер окончательно затвердевает в амплуа Робина Гуда, благородного разбойника, который плюет на социальные условности и грабит только богатых (мелкие деньги, выложенные банковским клерком при налете, он великодушно отодвигает в сторону).

На самом же деле Диллинджер, сын бакалейщика, чувствовал себя не Робином Гудом, а артистом (отсюда и его пристрастие к шикарной одежде, тренчу и федоре). Давно замечено, что американские гангстеры 30-х заимствовали манеру поведения из голливудских фильмов, где их изображали кинозвезды. Не случайно кто-то из парней Диллинджера в одном из эпизодов хвастает тем, как удачно может он имитировать Джеймса Кегни, сыгравшего целую галерею бандитов в фильмах «Ангелы с грязными лицами», «Ревущие двадцатые» и, что особенно важно, — главного героя в фильме «Враг общества». (Здесь следует сказать, что фильм Манна называется «Враги общества». В нашем прокате он получил название, обыгрывающее имя Джонни Деппа, что производит неожиданный ироничный эффект, как будто под именем Джонни Д. скрывается не гангстер, а актер. В фильме есть также одна шутка, отстраняющая Деппа от его героя. При знакомстве с Билли он сначала, после заминки, отвечает: «Джек» — это и уменьшительное от Джона, и лукавая отсылка к Джеку-Воробью, благородному пирату.) Но вот что важно. В разговоре с Первисом через тюремную решетку, когда зритель размяк от слов Диллинджера о «тускнеющих глазах», а Первис, заметив, что

это не дает ему спать, спрашивает: «А что не дает спать вам?», слышит брошенный с обаятельной улыбкой шокирующий ответ: «Кофе». Остается гадать, что в его словах истина, а что — игра, но мина под образ благородного разбойника заложена.

Мастерство Деппа подсказывает, что сегодня нельзя играть харизматичного героя всерьез. Трудно представить, чтобы в книге Барро, претендующей на документальность, появился следующий эпизод. Диллинджер, зная, что за ним охотятся, не таясь заходит в «Отдел по борьбе с Джоном Диллинджером». Комната агентов пуста, только один сотрудник сидит за столом к нему спиной, слушая репортаж о бейсбольном матче. «Какой счет?» — с лукавой усмешкой спрашивает визитер и получает ответ. Ситуация рифмуется с текстом спортивного комментатора о том, что игрок даже не заметил мяча.

Если бы Диллинджер мог инсценировать собственную смерть, он не придумал бы ничего лучше, чем затейница жизнь. Мало того что смерть встретила его 24 июля 1934 года у выхода из кинотеатра — смотреть он приходил только что вышедшую на экраны «Манхэттенскую мелодраму» У.С.Ван Дайка с Кларком Гейблом в роли грабителя банков, которого казнили на элект-

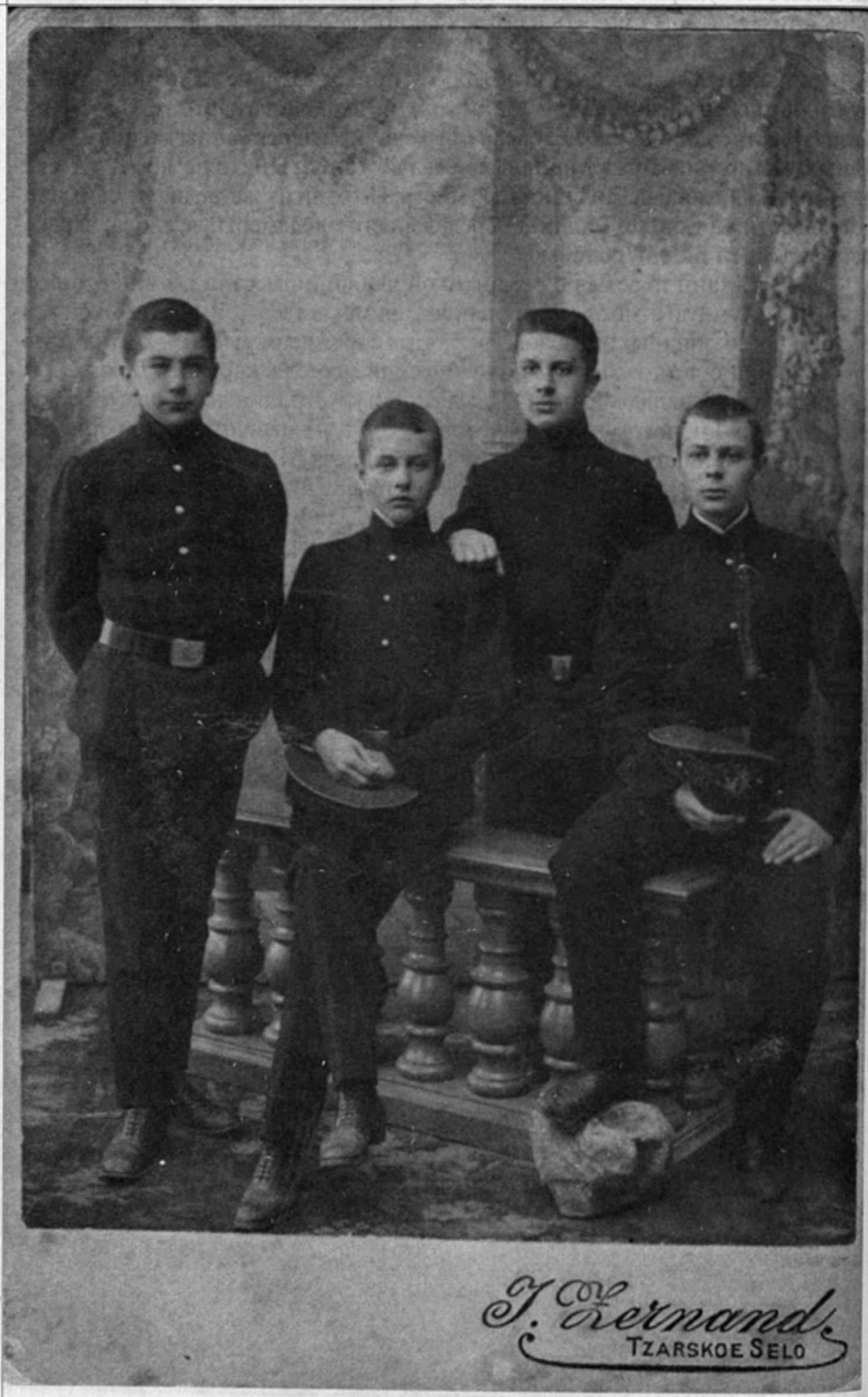
«Джонни Д.»

рическом стуле. Манн параллельно монтирует кадры сидящего в кинозале Диллинджера, группировку поджидающих его агентов и кадры фильма, в том числе финальные, где элегантный улыбающийся Гейбл отправляется в вечность со словами: «Умереть нужно, как и живешь: внезапно». Все так и происходит: ничего не подозревающего Диллиджера встречают шквальным огнем. Но режиссер (он же соавтор сценария, написанного им вместе с Энн Байдерман и Ронаном Беннетом) теперь избегает сантиментов. Он не включил в сцену смерти тот впечатляющий момент, когда невольные свидетели расстрела самого популярного после Теодора Рузвельта человека в Америке бросились к нему, чтобы смочить в его крови носовые платки, превратив их тем самым в сувениры.

Финальный эпизод из книги Барро — приход Мелвиса Первиса на могилу Диллинджера в Индиане — Манн тоже не включил в картину. Просто показал простреленное тело человека в съехавших с переносицы модных очках. Однако жанр «романса» Манн выдержал до конца. Никто не знает, что сказал и сказал ли вообще Диллинджер умирая. Но один из застреливших его агентов навестил в тюрьме Билли и передал ей его предсмертные слова, адресованные «моей Билли, соловью».

Майкл Манн пережал с романтикой любви, поместил свои персонажи в почти вакуумную атмосферу, лишенную примет четвертого года Великой депрессии, но лаконичных эпизодов, связанных с «рождением ФБР», хватило, чтобы достаточно четко ухватить политический месседж картины. Джон Эдгар Гувер внес свой вклад в то, чтобы сделать фигуру Диллинджера врагом общества номер один, потому что преследовал сугубо личный интерес: он стремился переиграть собственных врагов в сенате и превратить Бюро расследований в мощную и первейшую силовую организацию. Ему тоже не чужд был артистизм: он желал, чтобы его парни все как один были молодыми, бравыми и элегантно одетыми — в те же тренчи и фетровые федоры, даже если для этого придется устранить опытных и умелых агентов в возрасте, — как будто готовил штурмовые отряды или личную гвардию. Что же касается его методов борьбы с преступностью, то и они обрисованы лаконично, но вполне ясно: допрашивать с пристрастием и, «как говорят наши коллеги в Италии — без белых перчаток». Отсюда легко сделать вывод, что ФБР задумывалось и строилось как калька с того политического режима, который в то время устанавливал Бенито Муссолини, то есть фашистского. Уведя главного героя на территорию любви, создатели фильма мудро не превратили его в «жертву режима». Диллинджер остается преступником; а истинной жертвой оказывается ни в чем не повинная Билли, схлопотавшая за соучастие два года тюремного заключения. Поэтому точкой в сложном синтаксисе фильма стало ее взятое крупным планом лицо с полными слез глазами.

КОММЕНТАРИИ



ВКЛАД В ИСТОРИЮ

СЕМЕН ЭКШТУТ

«В начале жизни школу помню я»

После подавления восстания декабристов император Николай I направил свой августейший взор на сферу народного просвещения. Как известно, Пушкин по поручению государя составил записку «О народном воспитании». Свою записку он начал так: «Последние происшествия обнаружили много печальных истин. Недостаток просвещения и нравственности вовлек многих молодых людей в преступные заблуждения. Политические изменения, вынужденные у других народов силою обстоятельств и долговременным приготовлением, вдруг сделались у нас предметом замыслов и злонамеренных усилий»[1].

Пушкин гениально понял суть проблемы. Охранительные функции обучения выступили на первый план, решительно оттеснив практические потребности. Отныне власть стала заботиться о том, чтобы получаемое образование не провоцировало «преступные заблуждения» и не было использовано российским юношеством для потрясения основ. Учитель, находящийся на государственной службе, должен был не развивать природные способности ученика, а прививать ему чинопочитание, благонравие, прилежание и усердие. Вспомним учителя уездного училища из гоголевских «Мертвых душ»: «Способности и дарования? Это все вздор, — говаривал он, — я смотрю только на поведение. Я поставлю полные баллы во всех науках тому, кто ни аза не знает, да ведет себя похвально; а в ком я вижу дурной дух да насмешливость, я тому нуль, хоть он Солона заткни за пояс!» Это не было карикатурой. По существу скромный уездный учитель действовал, сообразуясь с духом царского совета, переданного шефом жандармов генералом Бенкендорфом Пушкину в ответ на его записку: «Нравственность, прилежное служение, усердие предпочесть должно просвещению неопытному, безнравственному и бесполезному. На сих-то началах должно быть основано благонаправленное воспитание»[2].

Осуществляемые самодержавной властью благие намерения превратились в свою противоположность. «Презренная польза» была изгнана из процесса обучения. Учащихся изолировали от утилитарных потребностей реальной жизни, а выпускников отечественной средней и высшей школы не готовили к практической деятельности. *За редким исключением, они не могли освоить профессию, реализоваться в этой профессии и преуспеть в ней, чтобы иметь возможность достойно жить за счет своих профессиональных знаний.* В результате

[1] Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 19-ти томах. М., 1996, т. 11, с. 43.
[2] Пушкин А. С. Там же, т. 13, с. 315.

молодой человек не мог найти применения своим силам и либо превращался в «умную ненужность» и «лишнего» человека, либо начинал сотрясать основы.

15 апреля 1834 года цензор Александр Васильевич Никитенко в своем дневнике подвел безотрадный итог первому десятилетию николаевского царствования: «Когда, одним словом, нам объявили, что люди образованные считаются в нашем обществе париями; что оно приемлет в свои недра одну бездушную покорность, а солдатская дисциплина признается единственным началом, на основании которого позволено действовать, — тогда все юное поколение вдруг нравственно оскудело. Все его высокие чувства, все идеи, согревавшие его сердце, воодушевлявшие его к добру, к истине, сделались мечтами без всякого практического значения — а мечтать людям умным смешно. Все было приготовлено, настроено и устроено к нравственному преуспеянию — и вдруг этот склад жизни и деятельности оказался несвоевременным, негодным; его пришлось ломать и на развалинах строить канцелярские камеры и солдатские будки.

Но, скажут, в это время открывали новые университеты, увеличили штаты учителям и профессорам, посылали молодых людей за границу для усовершенствования в науках.

Это значило еще увеличивать массу несчастных, которые не знали, куда деться со своим развитым умом, со своими требованиями на высшую умственную жизнь.

Вот картина нашего положения: оно незавидно. Мудрено ли теперь, что мы, воспитав себя для высшего назначения и уничтоженные в собственных глазах, кидаемся, как голодные собаки, на всякую падаль, лишь бы доставить какую-нибудь пищу нашим силам»[3].

Минули десятилетия. Бесславно закончилось николаевское царствование. Началась эпоха Великих реформ, и 6 января 1862 года уже давно успевший дослужиться до генеральского чина Никитенко записал в дневник: «В России бездна способностей, но людей, приспособленных к делу, очень мало. Отчего это?»[4].

На протяжении всего петербургского периода самодержавие мнило себя мерой всех вещей и главным арбитром в любых спорах. Власть почитала для себя возможным вмешиваться во все сферы жизни общества, не исключая и сферы частной жизни. Самодержавный монарх мог регламентировать, какое платье можно носить подданным, а какое — нельзя и сколько лошадей надлежит запрягать в собственный экипаж чиновнику того или иного ранга. Не была обделена «отеческим попечением» государственной власти и сфера народного образования. Однако эта сфера на протяжении жизни нескольких поколений учреждалась, организовывалась и финансировалась исключительно однобоко. Худо-бедно справляясь с воспроизводством чиновников и офицеров для правительственного аппарата, верховная власть явно недостаточно занималась проблемой обучения педагогов, медиков, инженеров-политехников, агрономов, ветеринаров, и она полностью устранилась от подготовки дипломированных коммерсантов в рамках государственной высшей школы.

Российская империя была аграрной страной, но она существенно уступала по числу земледельческих высших школ развитым европейским странам. Например, в 1912 году в Германии было восемь специальных учебных заведений и одиннадцать университетских факультетов земледельческого профиля, Франция обладала семью агротехническими высшими школами, а в аграрной России в это же время было всего-навсего шесть учебных заведений, дающих высшее сельскохозяйственное образование. Динамично развивающийся российский бизнес нуждался в специалистах, а государство принципиально не желало взваливать бремя подготовки этих кадров на свои плечи. Их обу-

[3] Никитенко А. В. Дневник. В 3-х тт., т. 1 (1826—1857), с. 142—143.
[4] Никитенко А. В. Там же, т. 2 (1858—1865), с. 254.

чение оплачивал сам бизнес. В этом не было ничего плохого: российская буржуазия обладала достаточными средствами, чтобы содержать высшие учебные заведения. Проблема была в ином: выпускники неправительственной коммерческой высшей школы не были уравнены в служебных и сословных правах и в льготах по воинской повинности с выпускниками казенной высшей школы[5].

Начало эпохи Великих реформ совпало с пятикратным увеличением российского студенчества. Отечественная высшая школа столкнулась с очень серьезной проблемой — крайне низким уровнем базовой подготовки студентов. Между средней и высшей школой было сильное несоответствие, преодолению которого препятствовала слабая педагогическая подготовка преподавателей гимназий. Дневник современника донес до нас удручающую картину экзамена, который состоялся 12 апреля 1861 года в Санкт-Петербургском университете. «Экзамен в университете из русской истории. Надо отдать справедливость этим юношам: они прескверно экзаменовались. Они совсем не знают — и чего не знают? — истории своего отечества. В какое время? — Когда толкуют и умствуют о разных государственных реформах. У какого профессора не знают? — У наиболее популярного и которого они награждают одобрительными криками и аплодисментами. Кто не знает? — Историко-филологи, у которых наука считается все-таки в наибольшем почете и которые слывут лучшими студентами, не знаю, впрочем, почему. Невежество их, вялость, отсутствие логики в их речах, неясность изложения превзошли мои худшие ожидания»[6]. Об этих же экзаменах рассказывает также историк Николай Иванович Костомаров, которого имел в виду мемуарист, упомянув о наиболее популярном из профессоров: «Я... не мог без смеха слушать их ответов, обличавших такое невежество, какое непростительно было бы и для порядочного гимназиста. Так, например, один студент... не мог ответить, на какой реке лежит Новгород; другой — не слыхал никогда о существовании самозванцев в русской истории; третий... не знал о том, что в России были патриархи, и не мог ответить, где погребались московские цари»[7].

После гимназической жесткой дисциплины университетская свобода пьянила, а отсутствие надзора рождало ощущение вседозволенности. Студенты имели возможность свободно слушать лекции профессоров не только своего факультета, что порождало верхоглядство и уводило от потребности в систематическом и упорном труде. Это был золотой век толстых журналов и эпоха воинствующего и торжествующего дилетантизма. Профессора отмечали, что студенты предпочитают черпать знания не из специальной научной литературы, чтение которой требовало усидчивости и регулярных умственных усилий, а из публицистических журнальных статей. «При status quo, — студенты получают из университетов дипломы, но образование получают из журналов и газет, из частных кружков, кафе-шантанов и конспиративных и полуконспиративных квартир. Они никого не уважают, — и, к сожалению, никого уважать не могут, начиная, к еще большему сожалению, с семейств тех, у кого есть семейство»[8].

В гимназиях их учили, но так и не выучили благонравию. Университет давал энциклопедическое образование и общую научную подготовку. Но в нем не прививали профессиональных навыков, не учили «тайнам ремесла» и психологически не готовили к работе по конкретной специальности. Университет мнил себя храмом «чистой науки», а профессора — жрецами этого храма. Любое прикладное знание уничижительно трактовалось как нечто второсортное и низменное по сравнению с «чистой наукой». Так рассуждали универ-

[5] Иванов А. Е. Высшая школа России в конце XIX — начале XX века. М., Институт истории СССР, 1991, с. 97, 141.
[6] Никитенко А. В. Цит. изд., т. 2 (1858—1865), с. 184.
[7] Автобиография Н.И.Костомарова. М., 1922, с. 296.
[8] Валуев П. А. Дневник. 1877—1884, с. 258.

ситетские профессора, так же считала власть при Николае I, Александре II и Александре III. Эта точка зрения оказалась удивительно живучей, и смена монархов на престоле была ей нипочем.

В конце XIX века в быт живущих в крупных городах россиян стали активно внедряться телефонно-телеграфная связь и электроэнергетика: электрическое освещение и электрический трамвай были модными новинками. Страна ощущала крайне острую потребность в отечественных инженерах-электротехниках, ибо все наиболее крупные и серьезные электрические установки, возводимые в России, не только рассчитывались и проектировались иностранцами, но и производились под их непосредственным наблюдением. В 1891 году в Петербурге был создан Электротехнический институт, выросший на базе имевшего пятилетнюю историю среднетехнического училища для подготовки телеграфных служащих, организованного в конце царствования Александра II. И хотя курс обучения в этом институте составлял четыре года, а затем был увеличен до пяти лет, вначале институту было отказано в праве именоваться высшим учебным заведением. Вердикт Государственного совета Российской империи гласил: «К высшим учебным школам должны причисляться заведения, дающие общую научную подготовку. Для электротехники общие знания необходимы лишь в той мере, в которой могут осветить законы электричества... Поэтому относить электротехнический институт к высшим учебным заведениям было бы несогласно с истинным его значением». Лишь в 1898 году, уже в царствование последнего российского императора Николая II, статус института был повышен и институт был переведен в разряд высших учебных заведений.

Университет был основным поставщиком учительских кадров для гимназий, но университетские профессора не считали нужным специально готовить студентов к предстоящей им педагогической деятельности. 5 ноября 1904 года в Московском университете была создана специальная комиссия для разработки плана устройства педагогического факультета. Комиссия сделала неутешительный вывод: «Физико-математический и историко-филологический факультеты университетов, преследуя специальные научные цели, дают оканчивающим курс молодым людям достаточные теоретические сведения в пределах избранных ими наук, но не вооружают их всеми теми знаниями, которые необходимы будущим преподавателям»[9]. К сожалению, вплоть до революции проблема подготовки в университете учителей гимназий так и не была решена российской высшей школой. Хорошего школьного учителя в России не было.

Для того чтобы стать студентом университета, необходимо было окончить классическую гимназию. В классической гимназии изучали два древних языка — латинский и греческий. Именно они были основанием классического образования, на них был сконцентрирован весь учебный процесс. На изучение латыни отводилось в два раза больше времени, чем на новые языки — французский или немецкий — и в четыре раза больше, чем на историю. А на греческий язык в учебном плане предусматривалось столько же уроков, как на математику, включающую физику, физическую географию и краткое естествознание. И хотя учителей греческого в гимназиях постоянно не хватало (хорошие учителя были лишь в университетских городах), власть была убеждена: именно классическая гимназия с изучением двух древних языков и только она одна должна стать единственно возможной подготовительной базой для университетского образования. Поборники классического образования утверждали, что углубленное изучение древних языков содействует умственной зрелости: способствует формальному развитию неокрепшего юношеского ума и отвращает его от вредных мечтаний, материалистических воззрений, излиш-

[9] Иванов А. Е. Дискуссия о проблемах высшего педагогического образования в России на рубеже XIX — XX вв. — «Педагогика», 1999, № 6, с. 85.

него самомнения и радикализма. Процесс усвоения древних языков изначально ставился выше результата. Это было орудие умственной гимнастики, способствующее приготовлению к интеллектуальному труду в университете. По уставу 1871 года к поступлению в университет допускались лишь выпускники классических гимназий. Реальные гимназии были превращены в реальные училища, что означало существенное понижение статуса этих учебных заведений. В учебных планах реальных училищ упор делался на новые иностранные языки, математику и физику. Выпускников реальных училищ не принимали ни на один факультет университета.

Спор между «классиками» и «реалистами», проходивший в 60—70-е годы XIX века, стал выразительной приметой эпохи Великих реформ. Вопрос о том, какое образование следует предпочесть, на десятилетие разделил образованную часть русского общества на два непримиримых лагеря и на какое-то время стал вровень с проклятыми вопросами «Что делать?» и «Кто виноват?».

Относительно специальная проблема приобрела большое общественное звучание и сфокусировала на себе внимание общества и власти. 2 ноября 1864 года был принят Государственным советом и 19 ноября утвержден императором Александром II «Устав гимназии и прогимназии». (Учебный план прогимназии соответствовал первым четырем классам семилетней гимназии.) Инициатором этого устава был один из главных либеральных деятелей эпохи Великих реформ, министр народного просвещения Александр Васильевич Головнин. Опираясь на мощную поддержку великого князя Константина Николаевича, младшего брата императора, Головнин предпринял попытку превратить гимназию в общеобразовательную среднюю школу, в которой была уничтожена всякая сословность. Обучение в гимназии было платным, плата была небольшой и лишь частично компенсировала затраты государства на содержание гимназий. Хотя при помещении детей в гимназию требовалось предоставить свидетельство не только о возрасте, но и о звании родителей, по уставу 1864 года в гимназии мог учиться любой ребенок, имевший предварительную подготовку: он должен был уметь читать и писать по-русски, знать главные молитвы и таблицу умножения.

Министерство народного просвещения наметило следующее распределение гимназий: 49,2 процента классических с одним древним языком, 24,6 процента классических с двумя древними языками и 26,2 процента реальных гимназий[10]. Формально было установлено равноправие реального гимназического образования с классическим. Фактически же выпускники классических гимназий поступали на все факультеты университета без экзаменов, а свидетельство об окончании реальной гимназии всего-навсего «принималось в соображение» при поступлении в высшие специальные учебные заведения. Однако реалистам не был закрыт путь и в университет. Выпускник реальной гимназии, сдав экзамен по латыни, мог стать студентом физико-математического или медицинского факультета. В учебном плане реальной гимназии не было латыни и греческого, но там давали хорошее знание современных языков (французского и немецкого), в ней обучали естествознанию, математике, физике и черчению.

Человеку нашего времени трудно понять, почему попытка министра Головнина формально уравнять классическую и реальную гимназию была воспринята частью русского общества как потрясение устоев. Главный адепт классического образования Михаил Никифорович Катков с возмущением писал о попытках привить в России реальное образование (до этого реальных гимназий в стране не было): «Здесь не мертвая материя, а самый дух послужит материалом опыта; здесь собираются разлагать, перегонять и дистиллировать са-

[10] Константинов Н. А. Очерки по истории средней школы. Гимназии и реальные училища с конца XIX в. до Февральской революции 1917 года. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1956, с. 12.

мый дух русского народа». Педагогические эксперименты Головнина способны, по мнению Каткова, вызвать «бедствие, которое было бы хуже мора и голода и самых жестоких поражений». Дуализм гимназического образования, закрепленный головнинским уставом, не мог существовать долго: слишком силен был накал антагонистических страстей в обществе. Поэт-сатирик Николай Федорович Щербина предъявил министру народного просвещения политическое обвинение:

О, Головнин! Твоих уставов гимназисты
Откроют на Руси свободы новый рай.
И выйдут все такие прогрессисты,
Что хоть сейчас на каторгу ссылай.

Консервативная часть общества была убеждена в том, что изучение гимназистами естественных наук ведет их к отрицанию религии и материализму. Покушение Дмитрия Каракозова на Александра II стало формальным поводом для отставки Головнина, последовавшей 14 апреля 1866 года. Его обвинили в общей разнузданности молодежи. Вопрос школьного образования был переведен в политическую плоскость. Принимая решение, верховная власть исходила не из нужд народного просвещения и интересов экономики страны, но сознательно стремилась оградить российское юношество от воздействия нигилизма. Граф Дмитрий Андреевич Толстой, пришедший на смену Головнину, сам, кстати, не получивший классического образования, с восторгом неофита утверждал: «Спасение юношества в изучении древних языков и в изгнании естествознания и излишних предметов, как способствующих материализму и нигилизму»[11]. Особую весомость словам графа Толстого придавало то немаловажное обстоятельство, что, став в апреле 1866 года министром народного просвещения, он сохранил за собой пост обер-прокурора Святейшего Синода, высокое придворное звание гофмейстера и членство в Государственном совете. И хотя большинство членов Государственного совета восставало против непомерного увлечения нового министра классическим образованием, император поддержал мнение меньшинства.

30 июля 1871 года новый устав гимназий бы утвержден императором. 15 мая 1872 года царь утвердил «Устав реальных училищ ведомства министерства народного просвещения». Поддержав инициативу графа Толстого, император закрыл реалистам дорогу в университет. В прениях по толстовским проектам активное участие принимал военный министр Милютин: «Я не жалел ни трудов, ни времени, считая делом слишком важным и признавая за собою обязанность вступиться за реальное образование, с которым связаны интересы всех специальных видов службы, промышленности и общественной жизни»[12]. Победа графа Толстого над его оппонентами имела далеко идущие последствия. Учитель греческого языка стал знаковой фигурой русской жизни — самым настоящим кошмаром для гимназистов и их родителей, олицетворением сакраментального «как бы чего не вышло». Вспомним учителя греческого языка Беликова из рассказа Чехова «Человек в футляре» (1898), по указке которого выгоняли из гимназии «сомнительных» гимназистов. Столь же одиозной фигурой был и учитель латыни. Известный российский зоолог, академик Владимир Михайлович Шимкевич (1858—1923), вспоминая в начале XX века годы учебы в гимназии, с негодованием писал об учителе латинского языка. Преподаватель этого предмета вносил в класс «какое-то гнетущее и томительное чувство. Все его ненавидели, и большинство боялось. Говорил он мало, но умел как-то особенно выразительно молчать. Это молчание, в связи с его странной фигурой и пронизывающим

[11] Константинов Н. А. Цит. изд., с. 18.
[12] Цит. по: «Воспоминания генерал-фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина. 1868 — начало 1873». М., 2006, с. 379.

неподвижным взглядом, подавляло хуже всякого крика. Про него циркулировали между нами слухи, что он деспотически угнетал свою жену, а другие добавляли, что у него умерли две жены. Возможно, что все это было неверно, но он совершал на наших глазах с непреклонностью палача и с молчаливым спокойствием тюремщика другое ужасное дело: он методически убивал наши души»[13].

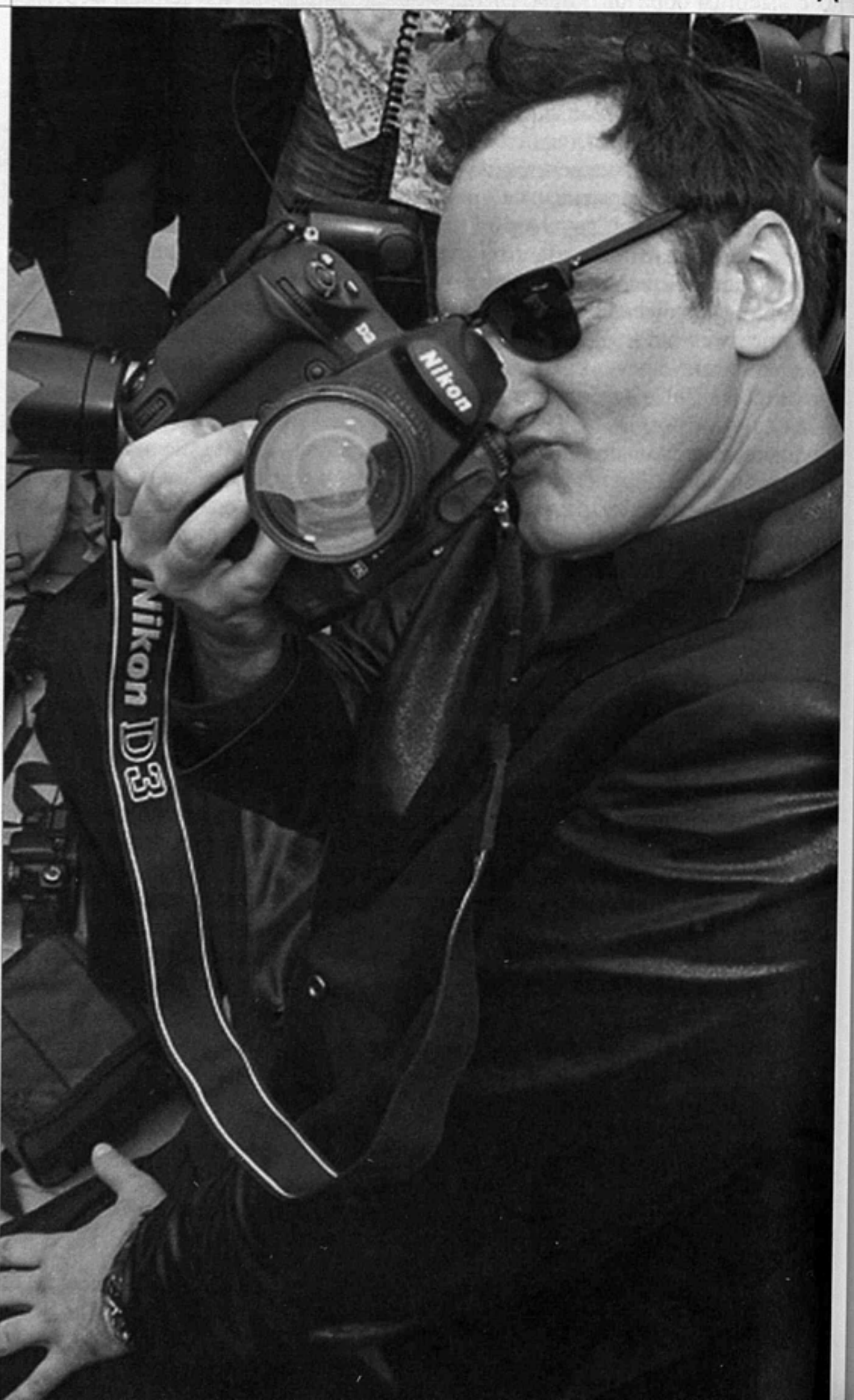
В то время, когда происходило стремительное развитие российской промышленности и транспорта, нуждавшихся в отечественных специалистах с высшим образованием, гимназисты корпели над изучением мертвых языков, расплачиваясь своим временем и своим здоровьем за право поступления в высшую школу. Время, потраченное на изучение латыни и греческого, становилось своеобразной данью, которую юность платила за гимназический аттестат зрелости. Без этой дани и без этого аттестата путь к высшему образованию был для них закрыт. Добропорядочные и благонамеренные отцы семейства искренне сокрушались, что их здоровые и рослые мальчики, обладавшие отличным зрением, к концу гимназического курса обзаводились впалой грудью, близорукостью, расшатанными нервами — все эти недуги гимназисты получали из-за постоянной отупляющей зубрежки древних языков. Гимназисты ненавидели и эти языки, и их преподавателей. Классическая гимназия стала для них тюрьмой, в которую была заключена их юность. «В школьной тюрьме. Исповедь ученика» — так озаглавил свои гимназические воспоминания, опубликованные отдельной брошюрой в 1907 году, литературовед, театровед и мемуарист Сергей Николаевич Дурылин (1886—1954). После того как восемь лет гимназической жизни оказывались позади (в 1875 году срок обучения был увеличен на один год) и гимназист обретал вожделенный аттестат зрелости, ему предстояло еще четыре года учиться в университете. И лишь к концу этого срока выпускник понимал, что полученное им образование очень мало пригодно для реальной жизни. Его учили не тому.

«Правительство правительством, да хороши и мы! Разве не случается сплошь и рядом: человек учится где-нибудь в университете или в каком-нибудь другом высшем учебном заведении; как говорится у нас, прекрасно образован; толкует горячо о высших истинах, о свободе, о честности и чести и проч. Получает он видное место — смотришь, сделался деспотом и вором. Из кого же все вырабатывается, как не из народа, не из общества? не есть ли оно плоть от плоти их и кость от костей их?»[14]

«Классики» одержали победу над «реалистами». Будущность подрастающего поколения была принесена в жертву охранительным тенденциям. Желая уберечь молодежь от нигилизма, власть своими собственными руками каждый год готовила тысячи будущих неудачников, в то время как народное хозяйство испытывало настоящий голод в специалистах. И когда бывший выпускник Симбирской гимназии Владимир Ульянов утверждал, что «память молодого человека обременяли безмерным количеством знаний, на девять десятых ненужных и на одну десятую искаженных», он знал, что говорил.

[13] Константинов Н. А. Цит. изд., с. 22.
[14] Никитенко А. В. Цит. изд., т. 2 (1858—1865), с. 265.

И М Е Н А



Квентин Тарантино

КВЕНТИН ТАРАНТИНО:

«Я хочу вернуться в прошлое»

Мастер-класс Квентина Тарантино был одним из самых ожидаемых событий 61-го Каннского кинофестиваля 2008 года. Вопреки обыкновению под Тарантино отвели не один из малых залов Дворца фестивалей, а второй по величине — зал «Дебюсси». Однако и он не смог вместить всех желающих. Особый культовый статус Тарантино подчеркивало также и то, что появился он на сцене, а затем, в конце мастер-класса, покинул ее в сопровождении эскорта охранников, который обычно выделяется в Канне голливудским мегазвездам и почти никогда режиссерам — даже выдающимся. Масштаб события подтверждало и присутствие в качестве модератора мастер-класса одного из крупнейших французских кинокритиков, главного редактора журнала Positif Мишеля Симана. Тарантино он поразил буквально покадровым знанием его творчества.

При этом сам Тарантино существовал как бы отдельно от предложенного ему фестивалем венценосного формата. Как всегда в волнении и неистовстве он говорил о кино, захлебываясь собственными словами. Он как будто не мог совладать с остротой своих киновпечатлений, которые, даже став всемирно известным режиссером, не перестает переживать с простодушием и страстью безумного киномана.

Мишель Симан. Давайте начнем с того, как вы стали кинорежиссером. Всем известно, что вы пять лет проработали в видеотеке на Манхэттене. Каким образом этот опыт повлиял на вашу профессию?

Квентин Тарантино. Для начала давайте покончим с распространенным заблуждением, будто я набрался опыта, работая в видеоархиве. Как раз наоборот: меня взяли туда потому, что я уже довольно много знал о кинематографе. Был, можно сказать, экспертом, потому меня и наняли. И я провел в видеоархиве (где практически ничего не зарабатывал, потому что это был своего рода клуб) пять лет. Там я вдоволь насмотрелся фильмов: у них был богатый зарубежный отдел и большая коллекция классики, так что мне не приходилось покупать или брать фильмы напрокат или дожидаться, пока фильм покажут по телевидению, каждую неделю изучая телепрограмму от корки до корки и выделяя фильмы, которые я собирался записать. В видеоархиве я занимался тем, что мне страшно нравилось: смотрел великое кино — картину за картиной каждый день. Я изучал карьеру режиссеров и до сих пор сохранил эту при-

---

Стенограмма печатается с сокращениями.

«От заката до рассвета», режиссер Роберт Родригес

вычку: как только меня заинтересует какой-нибудь режиссер, я пытаюсь посмотреть все его ленты. Так я стал фанатом Эрика Ромера. А Пола Мазурски, который мне всегда нравился, я пересмотрел заново от начала до конца.

Мишель Симан. А какие еще режиссеры оказали на вас влияние в то время?

Квентин Тарантино. Из тех, кто оказал на меня влияние, кто помог мне создать собственную эстетику, были, к примеру, Брайан Де Пальма, Мартин Скорсезе, Серджо Леоне и Хоуард Хоукс. Вообще-то, кого ни спроси, всяк ответит, что его любимый режиссер Скорсезе, но для меня он не просто настоящий кумир вроде Брайана Де Пальмы, который как рок-звезда среди современных режиссеров. Скорсезе я особенно обязан своими фильмами. Так что стараюсь не быть слишком комплиментарным и обожаю Скорсезе втайне. Не меньше обожаю и Хоукса. Открыв его для себя, я как раз и начал следить за телепрограммами, чтобы посмотреть все его фильмы. А попутно я отсмотрел Сэма Фуллера, Роберта Олтмена. Еще я фанат Сэма Пекинпа, Дугласа Сёрка, Марио Бавы, Дарио Ардженто, Джорджа Ромеро.

Мишель Симан. Вы шесть лет были актером, изучали актерское ремесло. И в режиссуру пришли из актерской профессии и сценарного дела, не побывав, как большинство, ассистентом режиссера. Если не считать того, что в некоторых ваших фильмах вы выступили и в качестве актера, как актерский опыт сказался на ваших режиссерских навыках?

Квентин Тарантино. Знаете, лично я порекомендовал бы каждому желающему стать режиссером или сценаристом, вместо того чтобы поступать на сценарные курсы (не понимаю, зачем они вообще нужны) или на курсы режиссуры, начать с овладения актерской профессией. Там вы научитесь строить мизансцену, поймете, откуда должен выходить актер и куда уходить, вы таким образом научитесь режиссировать. Все, что я знаю о написании сценариев, я вынес из уроков актерского мастерства. Потому что главное в сценарии — характеры, которые постигаешь, вживаясь в них в качестве актера. Благодаря этим знаниям я умею работать с актерами. Благодаря им я стал понимать, что такое операторская работа, потому что брал уроки у актера Джеймса Беста, известного по роли шерифа Роско Колтрейна в комедии «Придурки из Хаззарда», который также преподавал операторскую технику, потому что сам прошел жесткую школу на телевидении в Лос-Анджелесе, а это такая мясорубка... она требует всесторонней подготовки, иначе тебя вышибут, поскольку им некогда с тобой нянчиться. Бест учил актеров так, чтобы они всегда имели в виду камеру, держались в рамках кадра, учитывали траекторию и темп ее движения. Преподавая мне азы операторской техники, Бест обучил меня слова-

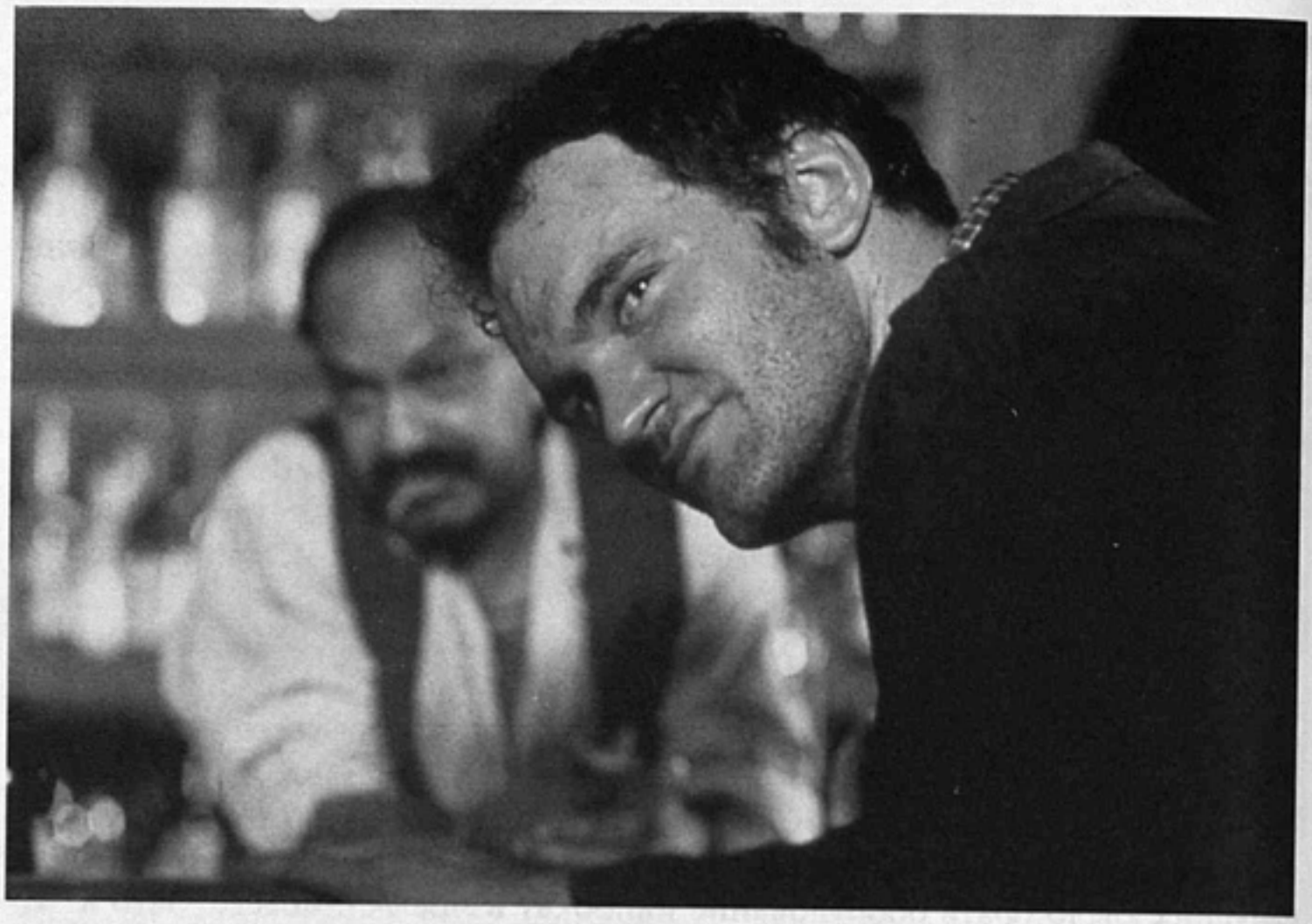
рю камеры, который резко отличался от того, что я знал раньше. Я приучался думать о рамке кадра и его ограничениях, о способах вхождения в кадр и выхода из него. И тогда, просматривая уже полюбившиеся мне фильмы, например «Черную субботу» Марио Бавы или «Однажды на Диком Западе», с некоторым приобретенным знанием об операторской технике я стал по-настоящему понимать, как работали эти парни. Я стал понимать, как Леоне манипулировал Чарлзом Бронсоном, который был у него то в кадре, то за кадром, и весь фильм предстал в совершенно новом свете. А как только достигнешь этого уровня, тебе остается всего несколько шагов до умения самому строить кадр.

Мишель Симан. Вы сняли что-то вроде home video, возможно, незаконченный фильм на 16-*мм* — «День рождения моего лучшего друга». А снимать любительское видео просто для тренировки вы бы начинающему режиссеру посоветовали?

Квентин Тарантино. Я сперва хотел только сняться в любительском фильме с приятелями, а потом решил сам его снять и поучаствовать в каких-нибудь фестивалях. Я одолжил 16-*мм* камеру, которая заряжалась всего на три минуты, и за неделю снял дурацкую комедию «День рождения моего лучшего друга». Когда же фильм был готов, я подумал: а что, если сделать из него настоящее кино? И вот мы три года работали над ним по выходным, потому что так выгоднее было брать оборудование напрокат в Лос-Анджелесе. Зато в эти дни мы работали как проклятые, спать не ложились, снимали, снимали, снимали до одури. А потом надо было ехать в Пасадену, и мне приходилось съезжать по дороге на обочину, чтобы вздремнуть, потому что я дико уставал, проработав двое суток подряд. Но должен признаться: снимать без ничего собственный полнометражный фильм — лучшая школа, которую только можно придумать. Это гораздо полезнее, чем ходить на курсы, выклянчивая оборудование на самостоятельную работу. Школы очень дороги. Вместо того чтобы тратиться на них, лучше самому на эти деньги снимать кино. К тому же я даже средней школы не закончил, так что у меня не было возможности поступить в колледж, но, как видите, обошелся и без этого. Конечно, поначалу фильм вышел очень любительским; он был неплох, но все же сразу видно — любительщина. Потом я дописал несколько эпизодов, стало лучше, но все же любительщиной припахивало. Главное — я научился делать кино.

Мишель Симан. Вы провели некоторое время в режиссерской мастерской

«Криминальное чтиво», режиссер Квентин Тарантино



«Desperado», режиссер Роберт Родригес

Санденса. Вашим учителем был, кажется, Терри Гиллиам. И это был последний шаг к вашему первому настоящему фильму.

Квентин Тарантино. Я к тому времени приступал к постановке «Бешеных псов» и впервые собирался поэкспериментировать. Мне очень нравились длинные планы — я был большим фанатом Годара. И вот снял длинный план с мистером Розовым, которого играл Стив Бушеми. Его должны были показывать сначала одной группе режиссеров и прочих специалистов, потом другой. В числе первой были Джон Эмиел, Монти Хеллман, такие вот ребята. Им мой эксперимент жутко не понравился. Оператор Стив Голдблатт сказал: «Мало того что эта сцена отвратительна, пугает то, что вы собираетесь с этим материалом запускаться. Если бы такое случилось в бизнесе, вам бы надрали задницу». В общем, мне объяснили, чтобы я шел со своими экспериментами куда подальше. Но там была Энни Пост, которая монтировала «Лоуренса Аравийского», и она сказала мне: «Квентин, мне понравились все ваши кадры, просто их было маловато». И я со своей задницей ушел в леса, чтобы подумать. И знаете, что? Я понял, что мне нравится мой материал. Я хотел экспериментировать с длинными планами, и у меня это получилось. А в следующей группе профессионалов были Терри Гиллиам, Фолькер Шлёндорф, Стэнли Донен. Я приготовился к тому, что сейчас мне будут драть задницу, но тут ко мне подошел Терри Гиллиам и говорит: «Отличная сцена, просто отличная!» Я ушам своим не поверил. «Не скажу, что она совершенна, но ты сделал интересную попытку», — добавил он. А потом Фолькер Шлёндорф: «Квентин — ты гений!» И я опять кинулся в леса, и это было начало моей карьеры. С тех пор так и повелось: мою работу либо оплевывают, либо превозносят до небес, и я к этому привык.

Мишель Симан. А после Санденса вы оказались во внеконкурсной программе Каннского кинофестиваля, где ваш фильм вызвал всеобщий шок. За последние тридцать лет мы впервые увидели новое американское кино. Это было событие. Оператором фильма был Анджей Секула. Как вам пришла в голову мысль снять круговую панораму вокруг стола в эпизоде, который длится десять минут?

Квентин Тарантино. Мне всегда нравились круговые панорамы. Их использует Брайан Де Пальма, как же мне их не полюбить. Но фишка в том, что Де Пальма использовал этот трюк, чтобы подчеркнуть любовь между членами семьи в «Неприкасаемых», чтобы показать их всех как единую команду. Я же

использовал круговую панораму в других целях. Надо сказать, после этого ко мне подходили многие режиссеры, которые жаловались, что тоже хотели ее использовать, но уже не могут, потому что я закрыл тему. А я вот чего добивался. Я сказал Анджею: «Не фиксируйся на отдельных актерах во время их разговора. Не надо тратить пленку, зависая на чьем-то лице или профиле, когда ты будешь двигать камеру на 360 градусов, что-то важное все равно так или иначе попадет в фокус». Но что оказалось самым замечательным: во время этой съемки я сам как следует понял, что же тут происходит. И мне не пришлось вставать, чтобы отдавать команды — иначе я бы разорвал этот круг. Я одновременно играл и контролировал мизансцену. Смотрю, кто-то теряет форму — о'кей, на сегодня достаточно.

Мишель Симан. А вы репетировали перед съемками или накануне, может быть, у вас был репетиционный период?

Квентин Тарантино. Перед началом съемок «Бешеных псов» мы репетировали две недели, и это лучшее, что я когда-либо делал. Я отдавал себе отчет в том, что мы снимаем очень низкобюджетное кино, денег в обрез, и если мы все отрепетируем заранее, это сэкономит время, а значит, средства. Продюсеры независимого кино этого не понимают, не хотят тратить деньги на репетиции, но в результате так и получилось, как я предсказывал. Самое замечательное, что за время съемок мы превратились в этих самых бешеных псов. В подготовительный период, до съемок, я дрожал, что меня уволят, отстранят от работы, уж слишком хорошо все складывалось, чтобы быть правдой! Я ведь не имел за плечами ничего, что мог бы предъявить. Я знал, что таким парням, как я, не доверяют снимать кино. И все время ждал, что случится какая-нибудь подлянка и меня вышибут из проекта, как это произошло с самим Скорсезе на «Убийцах медового месяца». Но после репетиционного периода я понял, что теперь меня не уволят, потому что ребята, псы, не позволят. Майкл (Мэдсен) не позволит, Харви (Кейтел) не позволит, да и другие тоже, мы так срослись, что такое уже не может случиться. Мы были бешеными псами. В последнюю репетиционную пятницу я сказал им: «Ребята, мы поймали цель. Ступайте, жду вас в понедельник. Мы готовы».

Мишель Симан. В этом фильме вы продемонстрировали не только вкус к изобразительности, но и к языку. Причем ваши герои разговаривают на особом английском, не похожем на речь персонажей, скажем, Джозефа Манкевича.

Квентин Тарантино. Это правда. И дело, думаю, в том, что я начинал писать сценарий, будучи актером, а для актеров главное — диалоги. Учась в актерской школе, я не имел доступа к сценариям и, когда смотрел, скажем, «На восток от Рая», старался запомнить текст наизусть. Дома я записывал диалоги, и то, что не помнил, заполнял своими словами. И однажды кто-то из однокашников сказал: «КТ, а ведь ты здорово пишешь!» Это вот как вышло. Однажды я взял текст, написанный Пэдди Чаевски к фильму Марти (Скорсезе), добавил к нему монолог, сделал слепой ксерокс и дал своему партнеру со всеми грамматическими ошибками, с моим почерком — я пишу как курица лапой — и вот так отдал своему партнеру, чтобы разыграть сцену. Он, чтобы не разбирать мой почерк, взял где-то сценарий Чаевски и такого монолога в нем не обнаружил. Вот он-то и сказал мне: «А знаешь, этот монолог ничуть не хуже сценария Чаевски!» Это было первое признание моего сценарного творчества, я с тех пор стал относиться к нему более серьезно и мало-помалу начал писать эпизоды для работы в актерском классе.

Мишель Симан. Как правило, покупая билет в кино, зритель заранее знает, какого жанра фильм он увидит, и с первых кадров убеждается, что не ошибся. Но ваш фильм поначалу сбивает с толку.

Квентин Тарантино. Я сделал это намеренно, мне хотелось поиграть со зрителем, доставить ему удовольствие крутыми костюмами персонажей и их диалогами, подчас тоже крутыми, подчас нет. И еще тем, что пули тут настоя-

щие, не киношные, они приносят боль, они убивают и, если попадают в живот или в колено, боль невыносима. Если человеку стреляют в живот, желудочный сок разливается в полость, и кажется, что внутренности горят огнем, смерть наступает медленно, принося невыразимые мучения, и мне хотелось показать, что все это не дерьмо собачье. Мы много обсуждали этот эпизод с криками раненого в машине, соглашались, что он может сбивать зрителя с толку, но решили, что пусть так и будет, потому что так бывает, когда человека убивают.

Мишель Симан. Вместе с тем в этом эпизоде есть нежность: мистер Розовый (Харви Кейтел) причесывает смертельно раненного мистера Оранжевого (Тим Рот).

Квентин Тарантино. Ой, мне ужасно это нравится. Этот момент подсказан эпизодом из фильма Брайана Де Пальмы «Военные потери», когда убивают чернокожего солдата и Шон Пенн сажает его в вертолет, и все это с такой великой нежностью. Мне всегда ужасно нравится эта нежность, возникающая между мужчинами в критических ситуациях. И я этот момент имел в виду еще при написании сценария, причем спер из «Военных потерь» строчку, которую, кажется, произносит Шон Пенн: «Смотри мне в глаза, я тебя загипнотизирую».

Мишель Симан. Итак, мы имеем круговую панораму в первой сцене, выстрел в автомобиле, а далее — ручную камеру, которая вводит нас в помещение склада. Это было ваше решение — использовать ручную камеру — или подсказка оператора? Ведь мнение оператора для новичка чрезвычайно важно.

Квентин Тарантино. Да, я с самого начала хотел, чтобы пара эпизодов в этом фильме была снята с рук для усиления напряжения. Во второй раз мы использовали ручную камеру, чтобы добиться плавности, непрерывности в панораме снующего на улице народа. Анджей — крутой оператор, мне здорово с ним работалось. Он был полным хозяином на своей территории, сам решал, что, как и откуда снимать, какими крупностями и прочее, он ставил освещение, а я только командовал актерами. Я тогда жил в доме моей матери, у нас была лишняя комната, и Анджей там поселился. Так что мы и предпродакшн с ним обсудили. Он дивный, дивный парень. Но представьте, он стучится ночью ко мне в спальню (а я не один там был) и вручает пачку бумаг — полную раскадровку фильма. И начинает мне объяснять со сценарием в руках, что и как нужно снимать, а я слушаю, слушаю, и так час, полтора, у меня глаза слипаются, я спать хочу. Наконец он поднимается, идет к двери, но останавливается и спрашивает: «Так как, Квентин, нравится тебе моя раскадровка?» «Она блестяща, Анджей, — отвечаю я, — но это как-никак мое кино. Я сам делаю раскадровку, ты снимаешь. Если я не буду знать, что делать, я тебя спрошу. Так что спасибо, конечно...»

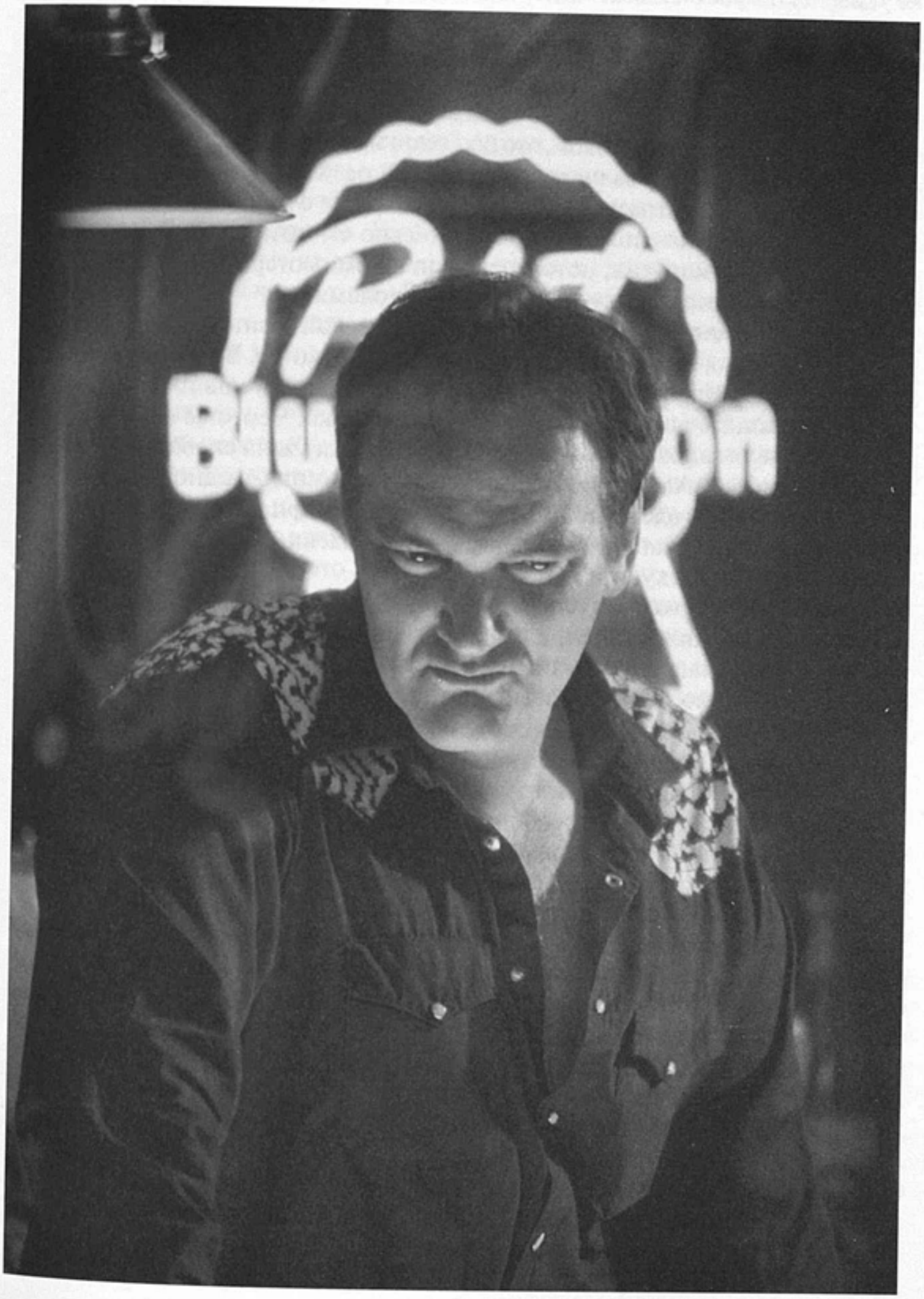
Мишель Симан. А теперь перейдем к «Криминальному чтиву», к эпизоду «Роял-чизбургер» с Сэмюэлом Джексоном, Джоном Траволтой и Фрэнком Уэйли. Как возникла эта идея?

Квентин Тарантино. Я обожаю сочинять смешные эпизоды вроде на пустом месте, довольно длинные и с неким внутренним напряжением, эдакие мини-фильмы, которые кое-что добавляют к главной сюжетной линии. Когда такой эпизод длится 10—15—20 минут, действительно превращаясь в маленький фильм в фильме, напряжение растет, растет и растет и обычно в один прекрасный момент взрывается, а то и нет. Мне нравится это делать, это одно из моих самых любимых занятий, к тому же я люблю работать в павильоне, люблю режиссеров, которые работают в павильоне, как тот же Леоне, достигая практически театрального эффекта.

Мишель Симан. А откуда взялась идея с французским роял-чизбургером?

Квентин Тарантино. Видите ли, к тому времени я, в свои двадцать восемь — двадцать девять лет еще нигде за пределами Лос-Анджелеса не бывал, если не считать года, проведенного в штате Теннесси. Так что когда мы сделали «Бешеных псов» и показали их в Санденсе, я решил, что отправлюсь в Европу.

И раз уж это будет в первый раз в жизни, я проведу там не какие-нибудь паршивые пару недель, нет. Я зависну там на все лето, это будет что-то. Кончилось тем, что я осел в Амстердаме и оттуда наезжал в разные города. Я прилетел туда в марте, а в мае открывался Каннский фестиваль, я приехал туда на поезде, точнее, на трех поездах с пересадками, а там арендовал машину и на ней вернулся в Амстердам. Это было мое европейское время, я не только писал там «Криминальное чтиво», но и просто жил, чувствовал себя европейцем, ходил за покупками в бакалейную лавку на углу и тому подобное. Это было здорово, прочищало мозги, но как американец я, конечно, все видел через свою оптику, особенно то, что касалось бытовой культуры, что было не похоже на наш быт, о чем интересно потом поболтать с приятелями. То есть это примерно то, что произошло с моим Винсентом Вегой. Я был в Амстердаме, и он провел там пару лет, и вот он возвратился и рассказывает историю про фастфуд в Европе.



«Доказательство смерти», режиссер Квентин Тарантино

Мишель Симан. В «Криминальном чтиве» Винсент открывает чемодан примерно так, как это происходит в фильме «Целуй меня насмерть».

Квентин Тарантино. В этом эпизоде мне хотелось все сделать по-театральному, показать, как Жюль просто стоит и одновременно всеми манипулирует, что вызывает общую нервозность. Создается ощущение угрозы, которая непонятно откуда исходит. Чем спокойнее и внешне благожелательнее Жюль, тем сильнее это ощущение.

Мишель Симан. Теперь возьмем эпизод, который разыгрывается под песню «Сын священника» (The Son of a Preacher man). Там нет диалога, все выражено чисто визуально. Траволта приходит в дом Умы Турман. Как вы справляетесь с декорациями, которые всегда у вас очень значимы?

Квентин Тарантино. Мне было очень важно найти идеальное место — дом Марцеллуса. Мы нашли его на Голливудских Холмах. Белый такой дом, с длинным коридором, со странной мебелью, с каким-то пальто, висящим на вешалке у двери, которое оказывается деревянной скульптурой. Но вообще весь эпизод вырос из одного моего старого замысла, родившегося, когда я еще не был режиссером. Это был замысел фильма о парне, который подцепил жену гангстера. Я даже не додумал идею до конца, не знал, во что выльется эта ситуация. А когда писал сценарий «Криминального чтива», мне показалось, что она тут будет кстати. Словом, это был один из тех эпизодов, которые я придумывал раньше и рисовал в воображении. В результате получилась сцена, в которой женщина играет с мужчиной, как кошка с мышкой.

Мишель Симан. Этот эпизод очень тщательно смонтирован. Вы начинали с традиционного монтажа, потом перешли к компьютерному. В чем для вас заключается разница между двумя этими методами?

Квентин Тарантино. Знаете, в конце концов никакой разницы нет. Монтируя черновую версию, я никогда не достигал того, чего хотел. Все время какие-то дыры вылезали. На компьютере же все возможно, пробуешь то одно, то другое, и в результате получается гораздо более гладко. Чертовы наплывы всегда были у меня занозой в заднице, я вертелся, как уж на сковородке, чтобы от них избавиться. А теперь я могу это сделать с помощью одной кнопки, все наплывы смотрятся идеально. Но зато теперь, какой фильм ни посмотришь — в нем десять тысяч наплывов, и даже не понимаешь сначала, какого черта с экрана веет такой скукотищей.

Мишель Симан. Обратимся теперь к «Джеки Браун». Опять хочу задать тот же вопрос: как вы решили выбрать для натурных съемок торговый центр «Ламур», который создает такой необычный эффект?

Квентин Тарантино. Этот торговый центр расположен в районе южного Лос-Анджелеса, где я вырос, неподалеку от океана. Там прошло мое детство. Знаете, если никогда нигде не бывал, кроме родных мест, а потом вдруг уезжаешь в чужие края на четыре месяца, то там забываешь, кто ты и откуда, но зато когда возвращаешься, тебя по-особому тянет домой. Во всяком случае, со мной именно так и было. Этот торговый центр и раньше снимали, но как-то мельком, а он, между прочим, самый большой в южных штатах, его все знают, не только я, который вырос поблизости от него. Я видел его в миллионе фильмов, но вот так подробно его еще никто не снимал. Три года я бывал там каждый божий день, и я не шучу: если бы мне не удалось организовать там съемки, не знаю, взялся бы я вообще за эту картину или нет, вот как важно мне это было.

Мишель Симан. Особый интерес представляет также кастинг. Вы пригласили актеров, которых все практически забыли, — Роберта Фостера и Пэм Грир, дали им главные роли, писали на них сценарий. Вы часто пишете сценарии, имея в виду определенных актеров?

Квентин Тарантино. Иногда да, иногда нет. Если актеры отменно хороши, если я в них стопроцентно уверен, то я могу писать на них сценарий. Но в большинстве случаев, за редким исключением, я стараюсь пригнать характер к ха-

рактеру, а уж потом подыскиваю соответствующих исполнителей, способных воплотить мой замысел. Что же касается «Джеки Браун», то ведь это сценарная адаптация книги, и в книге героиня была белой женщиной. Я пытался вычислить подходящую актрису этого возраста, лет под пятьдесят, которая все еще выглядела бы привлекательной и достаточно энергичной, такой штучкой, которая на все способна. Вот это было ключевым моментом — чтобы чувствовалось, что она на все способна. И тогда мне на ум пришла Пэм Грир. Я всегда обожал Пэм, она великолепна. Так фильм завертелся вокруг нее. Причем я решил сделать кино в противовес устоявшимся клише — тому, что называют exploitation, blacksploitation — то есть решительно отказаться от всей этой киношной фигни, в которой эксплуатируется черная фактура, и сделать реалистическую картину о трудяге стюардессе, которая пытается выбиться из бедности теми средствами, которые ей доступны.

Мишель Симан. Вы экранизировали книгу Элмора Леонарда. Это был ваш первый опыт экранизации. Чем это отличалось от работы по своему оригинальному сценарию?

Квентин Тарантино. Очень сильно отличалось. Вы, вероятно, заметили, что я избегаю заказывать музыку к своим фильмам. Я просто не доверяю композиторам, беря всю ответственность за результат на себя. Кто, черт подери, этот чувак, который сует мне свое дерьмо? А если мне его творение не понравится? А я очень даже допускаю, что не понравится. А чуваку уже заплатили. И вообще в этом деле полно м...в, ну их на х...! Но! У меня одна из лучших в Америке коллекций саундтреков. Ведь как я пристрастился к режиссуре? Когда я был маленьким, мама не даст соврать, это было до эпохи видео, и вот, положим, посмотрел я кино, типа «В поисках потерянного ковчега», и оно мне здорово понравилось. Ну или там возьмем для примера «Кэрри», «Одетые для убийства» и прочее. И что я делал? Доставал саундтрек к фильму, закрывался у себя в комнате, ставил музон и вспоминал эпизод за эпизодом. Воображение разыгрывалось вовсю, я уже не ходил смотреть фильм в пятый раз, а пытался по памяти восстановить его под музыку. А потом я под музыку стал сочинять собственные эпизоды, почти целые фильмы, под рок чаще всего, и все это в голове. Так вот я и сейчас так поступаю, так я пишу сценарии, так я сочиняю фильмы. Ставлю запись и начинаю мысленно воображать себе эпизод, причем уже точно знаю, что при озвучании использую именно этот саундтрек. Сегодня многие режиссеры так делают, но чаще всего показывают музыку композитору и просят написать нечто подобное. А я композитора исключаю как класс. Я так на это дело смотрю: я ведь могу сотрудничать с величайшими в мире профи! Я работаю с Морриконе, с Лало Шифрином, с Джоном Барри. Просто беру их музыку, которая мне нравится, вот и всё.

Мишель Симан. Перейдем к фильму «Убить Билла. Том 1», к эпизоду с Вивикой Фокс и Умой Турман. Что, по-вашему, труднее снимать — боевую сцену или диалог?

Квентин Тарантино. Конечно, экшн легче снимать.

Мишель Симан. Легче, чем диалог?

Квентин Тарантино. Нет, просто я экшн люблю. А снимать его труднее. Труднее, потому что это каждый раз как решение задачки. Экшн — это самая суть кино. Тут надо думать, как смонтировать сцену, как ее выстроить хореографически, как нагнать напряжение, какую подобрать музыку, чтобы она заработала, спровоцировала у публики определенную эмоцию, заставила зрителя не пассивно наблюдать, а включиться в действие. Это если не единственное, то по крайней мере одно из главных побуждений, которое приводит людей в кинозал.

Мишель Симан. Создается впечатление, что все ваши фильмы, даже если они пугают, тяготеют к комедии. Говорят, что все виды искусства тяготеют к музыке, а про ваше кино можно сказать, что оно тяготеет к комедии.

Квентин Тарантино. Я бы, пожалуй, сказал, что создаю некий другой тип комедии. Это мой личный жанр комедии. Это не значит, что в мире не существует ничего серьезного, что смерть — это шутка, но все-таки иногда так оно выглядит. Я пытаюсь шутить насчет некоторых вещей, над которыми никому не приходило в голову смеяться. А когда вы начинаете вместе со мной смеяться над тем, что раньше смешным не казалось, вы понимаете, что ступаете на территорию недозволенного, вступаете в заговор со мной, а это само по себе забавно.

Мишель Симан. А почему вы дали такие странные подзаголовки фильмам «Убить Билла» — «Том 1», «Том 2»?

Квентин Тарантино. Потому что я считаю себя в большей степени романистом, который делает фильмы, чем режиссером. Есть у меня такие писательские претензии. И вообще, упоминание томов приближает кино к рассказу. «Часть первая», «Часть вторая» — такого полно было. Но вообще я тут не пионер, есть такой японский фильм «Черный ангел», его тоже на тома поделили, это отличает фильм от сиквела, как будто две части просто поделились на две половинки.

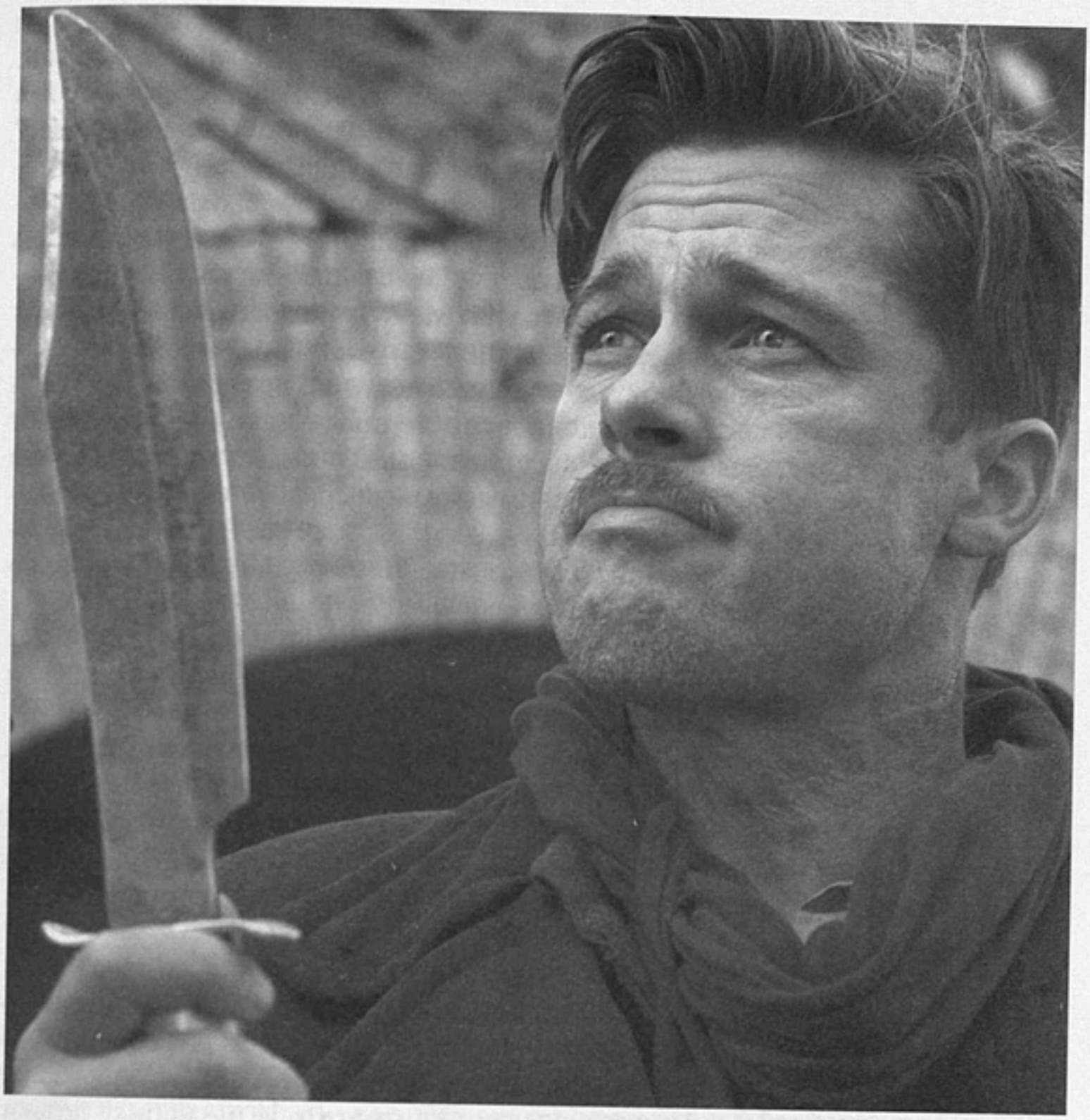
Мишель Симан. Похоже, что на этой картине вы особенно плотно работали с Умой Турман и, кажется, впервые уделили такое внимание главной актрисе, а не актеру?

Квентин Тарантино. Прежде всего надо сказать, что больше всего в работе над «Криминальным чтивом» нам с Умой понравился образ Миа Уоллес, одной из самых любимых моих героинь. Несмотря на то что я сам ее сочинил, обрисовал характер в мельчайших деталях, я понятия не имел, кто сможет ее сыграть. Насколько хорошо представлял я ее себе, настолько знал, что выбор актрисы определит успех фильма. Короче говоря, от актрисы так много зависело, что возьмись за эту роль Изабелла Росселлини, я бы сделал Миа итальянкой, без проблем. Если бы ее играла Пэм Грир, значит, она стала бы чернокожей, тоже без проблем. В общем, выбор был. Но когда в дело вошла Ума, стало ясно, что Миа — это она и есть. Дальше. Всем актерам, занятым в «Криминальном чтиве», я сам сказал, как им надо будет одеться. Но в случае с Умой мы все обсуждали вместе. Мы обсуждали ее одежду, прическу — словом, это была совместная работа по всем пунктам. Причем это было здорово, это было весело, Ума очень много вложила в это обсуждение, я потом даже стал немного жалеть, что не оставил ей больше пространства для творчества на территории всего фильма. Ума не участвовала в написании сценария, я прежде никогда это занятие ни с кем не делил. Но я объявил о том, что пишу сценарий, и полтора года — все время написания — обсуждал его с ней. Так что половина текста по праву принадлежит ей. Я читал ей все подряд — черновые варианты, переписанные эпизоды, готовый материал, и всего этого было столько, что, когда мы приступили к съемкам, она уже не помнила, что осталось в сценарии, что ушло в корзину, но она уже так погрузилась в материал, так освоила язык, ритм речи Миа, и все очень здорово получилось. И в «Убить Билла» Ума здорово поучаствовала — это ей принадлежит идея, что ее героиня будет в свадебном платье. Так что я считаю, что образ Невесты мы с Умой сочинили вместе.

Мишель Симан. Однажды вы сказали, что «Убить Билла» — тот фильм, который захотели бы посмотреть персонажи других ваших картин.

Квентин Тарантино. Да-да, у меня на этот счет есть своя теорийка о двух вселенных в моих разных фильмах. Есть вселенная «Криминального чтива», «Бешеных псов» — это то, что я называю «реальностью в реальности». Но к тому же это развлекательное кино, хотя оно основано на реальности, в отличие от жанрового кино. А еще у меня есть «киношное кино», и «Убить Билла» — точно один из его образцов, на который определенно клюнули бы Жюль и Винсент.

Мишель Симан. У вас вообще все фильмы разные. В «Джеки Браун» чувству-



«Бесславные ублюдки», режиссер Квентин Тарантино

ется своего рода зрелость, персонажи там точно выписаны, психологически аутентичны, они далеки от героев комиксов. А «Убить Билла» похож на азиатский экшн, влияние которого вы явно испытываете на себе. Я бы сказал, что «Джеки Браун» — это мир черной культуры, а «Убить Билла» — азиатской. Стало быть, вы находитесь под влиянием кинематографий всего света.

Квентин Тарантино. Да, это чистая правда, я фанат обеих этих культур и этих кинематографий, честно могу сказать, что я у них учусь и много у них заимствую. Насчет «Убить Билла» могу добавить, что раньше я для прикола снимал отдельные эпизоды в этом духе, но на экшн не замахивался. А поскольку я считаю, что самые киношные режиссеры — те, которые здорово снимают экшн, то решил, что пора и мне ввязаться в это дело. К тому же у меня к тому времени наметился разрыв по части съемок, так что мне показалось, что для «камбэка» (возвращения) будет лучше всего, если я сниму кое-что непохожее на свое прежнее кино. То есть это должен был быть другой «я». А раз уж я отважился выйти на площадку, где тусовались самые великие мастера экшна, то не мог позволить себе обос...ся, надо было показать себя во всем блеске, не хуже их. В общем, это был мой шанс вписаться в число великих.

Мишель Симан. Как ни странно, вы собирались сами сыграть Пай Мэя с седой бородой...

Квентин Тарантино. Да, я сначала собирался сам сыграть Пай Мэя, мы уже пробный грим сделали, бороду и все такое прочее, я выглядел, ровно как Гордон Лю, и три месяца тренировался в боевых искусствах, что, думаю, помогло мне командовать девчонками, а то мне бы явно недоставало авторитета, если бы я пыжился, выдавливая беспомощные фразы типа «Сильней, быстрей, сильней, быстрей, кунфу, кунфу, выше ногу, выше ногу!» и нары-

вался на реплики типа: «Да пошел ты, сам попробуй!» Но они такого себе не позволяли, потому что я за три месяца тренировок прошел через те же муки, ту же боль. Я работал на равных с ними каждый день. И доложу вам, это для всех тяжело, но они все же девчонки, от природы более гибкие, правда ведь? Мне, наверное, потруднее пришлось. Потому что кунфу и все эти боевые искусства основаны на растяжке. И вот тебя растягивают на хрен три месяца подряд, и, когда ты вроде готов, тебе показывают приемы, которые ты сможешь повторить. Ну ты и брыкаешься как нужно. После растяжки ты уже типа танцуешь. Так вот я собирался изображать Пай Мэя, это мы как раз напоследок должны были снимать в Китае, и Ву Пин подстегивал меня, чтобы я его сыграл. Он меня и тренировал. А я уже несколько лет кино не снимал. И «Убить Билла» был для меня вроде «Апокалипсиса сегодня», я такой кайф ловил от съемок, хоть и трудно было ужасно, и для меня было так важно как следует все сделать, на уровне — так что я понял, что должен сосредоточиться на режиссуре. Я трижды отказывался от роли Пай Мэя, и каждый раз Ву Пин меня уговаривал. Наконец я сказал: «Прости, брат, но я не смогу. Пускай Гордон Лю играет, он будет на месте». Так и сделали.

Мишель Симан. По сравнению с другими вашими фильмами здесь такое буйство красок, и еще этот красный фон, когда Невеста является китайской тенью — там настоящий взрыв красок...

Квентин Тарантино. Это в духе фильмов боевых искусств братьев Шоу, но на мой лад. А вообще красный фон, тени и прочее характерны для начальных эпизодов многих лент в жанре кунфу. Многие такие фильмы вводят героев в виде синеватых силуэтов на красном фоне. Это азы жанра. Как и тиран-учитель, который дрессирует ученика до изнеможения — тоже характерная фигура, в том числе для фильмов Гордона Лю. И знаете, что я еще скажу? Люди идут смотреть мое кино, потому что я не увлекаюсь компьютерными эффектами и всей этой цепляющей глаз суперерундой. Я дохожу до основ, вгрызаюсь в самый корень технологии на каждой картине. Работая с американскими независимыми, братья Шоу не посылают в Америку негатив, они посылают поганую копию, чтобы в Америке сделали контратип. И в Америке делают контратип, а с него три-четыре копии, которые смотрит вся Америка. А мы теперь все делаем интерпозитив и отцифровываем изображение. В этой ситуации я возвращаюсь к контратипу и делаю их столько, сколько нужно, чтобы понравился результат.

Мишель Симан. Теперь обратимся к вашему фильму «Грайндхаус / Доказательство смерти». По-моему, на показе в Канне всем особенно понравился эпизод с автомобильными гонками. К концу нашей беседы мы пришли к выводу, что вы особенно любите очень медленные сцены в ресторане и очень быстрые сцены с автогонками.

Квентин Тарантино. Да, как ни странно. Но вот что забавно: в одних фильмах у меня полно диалогов, это легко снимать, и это всегда так гладко выглядит. Я люблю снимать диалоги еще и в машинах, потому что тогда можно вместить в кадр множество разных мест, и в этом случае диалог всегда будет выглядеть оригинальным, ни на что не похожим. Кроме того, это создает естественные условия для актеров, которые находятся в непосредственной близости друг от друга. Что же касается автомобильных гонок, то ведь это классика кино, еще на студии «Кистоун» снимали такие фильмы. Гонки — это то, на чем держится кино действия. Пришел и мой час внести свою лепту в этот процесс. Не то чтобы я собирался делать нечто подобное всю дальнейшую жизнь, но мне нравится прикасаться к основам кинематографа — будь то автопогоня, или драка, или нечто в этом роде, то, что все видели в миллионах фильмов. Мне нравится пробовать себя в подобных аттракционах и делать это хорошо, лучше других, в некоторых случаях — лучше всех. Но надо признать, что компьютер почти напрочь убил гонки, потому что одно дело — смотреть фильм 70-х, когда все снималось по-настоящему, вживую, с настоящим металлом и настоящим стеклом, с настоящими парнями, которые ре-

ально рисковали жизнью, и совсем другое — смотреть, зная, что картинку нарисовал компьютер. Когда я впервые увидел такой фальшак, я подумал: «Что же это за дешевка, что за дерьмо! Нет уж, смотрите без меня». Так что я воспользовался случаем, чтобы вернуться назад, сделать все по-честному.

Мишель Симан. И девушка на капоте была сама актриса, не каскадер?

Квентин Тарантино. Да, это была Зои Белл. Она, кстати, была дублершей Умы Турман в «Убить Билла», она потрясающая каскадерша, такие рискованные штуки делает. Очень рискованные. Она получила титул «Женщина — каскадер года». Зои очаровательна, в нее влюбляешься, и у нее есть качество пацанки, она фантастическая спортсменка, великолепный каскадер. К тому же она столь же обаятельная в реальности, как и на экране. Про нее документальный фильм сняли. Я его смотрел вместе с ней в кинотеатре, при полном зале, и я видел слезы на глазах зрителей. Они, которые не были с ней знакомы, плакали. В общем, то, за что я люблю Зои в жизни, переходит на экран. Поэтому я пишу на нее сценарий, сочиняю текст, используя ее манеру речи, я ее обожаю, и она дивно получается на экране. При этом с ней я могу снимать все, что с обычной нормальной актрисой невозможно: она сама настаивает на некоторых трюках, на которые я не решился бы ее подвигнуть. И все получается без дураков.

Мишель Симан. А Курт Рассел?

Квентин Тарантино. Я давно фанат Курта Рассела, всегда мечтал поработать с ним, и когда сочинился этот сценарий, сразу о нем подумал. Я тогда не понимал, в чем причина притягательности Рассела. Он сам по большей части сидел за рулем, но не все время — у него был отличный дублер Билли Джо Купер, один из лучших каскадеров-гонщиков всех времен. Но все равно, Курт — фантастический водитель. Дело в том, что он старше меня, и я, можно сказать, вырос на его фильмах, в том числе диснеевских, и телешоу.

Самое интересное с его персонажем Майком заключается в том, что он оказывается не на своем месте. Помните эпизод в баре, когда он разговаривает с молодыми девушками и они расспрашивают о его каскадерском прошлом, он начинает зачитывать свое резюме, и оказывается, что они слыхом не слыхали о тех шоу, в которых он участвовал. И тогда он чувствует себя динозавром. Вот в чем суть. Кстати, Курт Рассел участвовал в тех шоу, которые упоминает Майк. Он человек своего времени, более того, он вырос, работая с каскадерами, он знает этот мир, он знает того парня, с которого я писал свой персонаж. Я не стану называть его имя, но его прекрасно знают все каскадеры со стажем. Он был близким другом отца Курта, Курт тоже знал его всю свою жизнь, как и Билли Джо Купер.

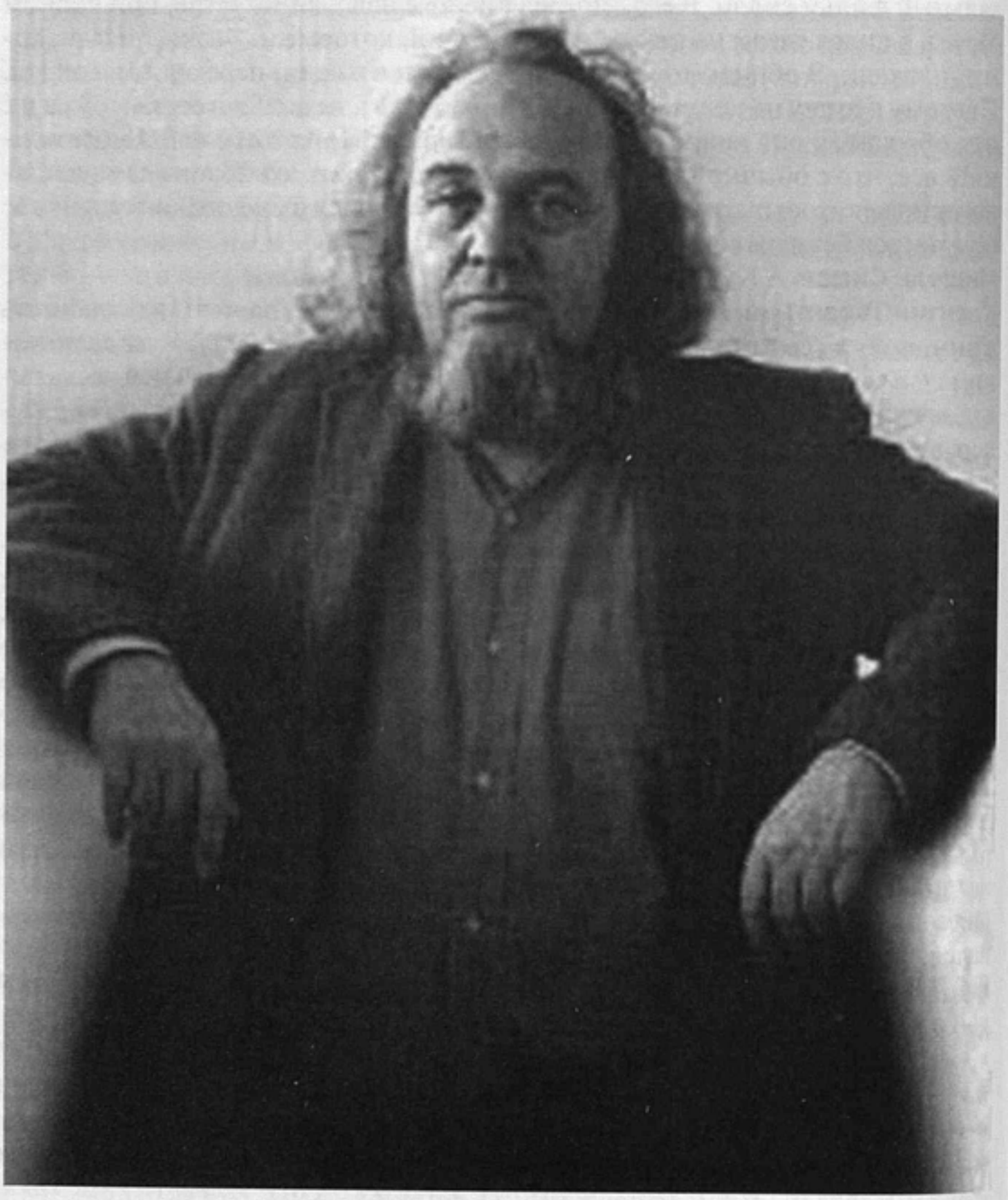
Мишель Симан. Мы все знали этого человека, Квентин. Он именно так одевался, носил черную рубашку, черные джинсы, мальчишеские погремушки... Спасибо за разговор и удачи с новым фильмом из времен второй мировой войны.

Расшифровка и литературная обработка аудиозаписи Эндрю Уокера

Перевод с английского Нины Цыркун

ИННА КУШНАРЕВА

Забытый парадоксалист



Марко Феррери

Марко Феррери — анархист и иконоборец, недолюбливавший открытый политический кинематограф, которым так славилась Италия в его время, но обожавший cinema popolare, народное кино, мечтавший снять фильм, подобный отвязной сатирической комедии Луиджи Дзампы «Доктор из муниципальной больницы» с Альберто Сорди в главной роли. В интервью французскому журналу Positif по случаю скандала вокруг «Большой жратвы» Феррери искренне удивлялся, что во Франции ведется столько разговоров об «Американской ночи» Трюффо, при том, что это «бесполезный, высокомерный фильм, не имеющий никакого отношения к людям». Уж лучше снять комедию, чем

снимать фильмы в духе Бергмана: «Раздраженный продукт ложной культуры, ложного сознания и ложного знания[1]» («ложное сознание» — почти марксистское определение, хотя марксистом Феррери не был).

Однако народную комедию Феррери так и не снял. Слишком велика у него дистанция по отношению к тому, что он снимает: «Как будто он смотрит на все из иллюминатора космического корабля», — писал один из итальянских критиков. Что, безусловно, приводит к известной формалистской элегантности его стиля. Это прежде всего визуальная элегантность, а не элегантность сюжета или драматургии. Феррери слишком увлекался киногенией людей, вещей, пейзажей, оказывавшейся на первом месте, часто в ущерб структуре фильма, приводя к избыточности или несвязности и распаду целого на эпизоды. Хотя, с другой стороны, отсутствие равновесия между высоким и низким началами, поэтическая насыщенность и одновременно легкая художественная небрежность становятся у Феррери признаком его индивидуального стиля. В то же время Феррери — режиссер-концептуалист, потому что практически за каждым его фильмом стоит мощная первоначальная идея.

Всегда оставаясь в рамках привычного нарративного кинематографа, fiction, режиссер снимал фильмы-эксперименты и фильмы-хэппенинги. Сегодня в его фильмах бросаются в глаза многочисленные пересечения с современным искусством. «Диллинджер мертв» — почти концептуалистский хэппенинг, интригующе пустая сюжетная форма, которой можно дать любое содержание. В «Семени человеческом» главный герой, выживший в мировой катастрофе, устраивает музей из уцелевших предметов повседневной жизни, превращающихся в редимейды. В фильме «Прощай, самец» дана феминистская театральная группа, устраивающая скорее акции или перформансы, нежели традиционные спектакли, да и сам фильм легко бы мог превратиться в авангардное театральное представление. «Прошу убежища» — фильм-хэппенинг, стирающий границы между документальным и недокументальным кино. «Феррери — самый современный итальянский режиссер, самый молодой духом, открытый новому...», — писал в свое время итальянский критик Адриано Апра, и прошедшая в этом году на ММКФ ретроспектива «Марко Феррери. Парадоксы» это подтверждает.

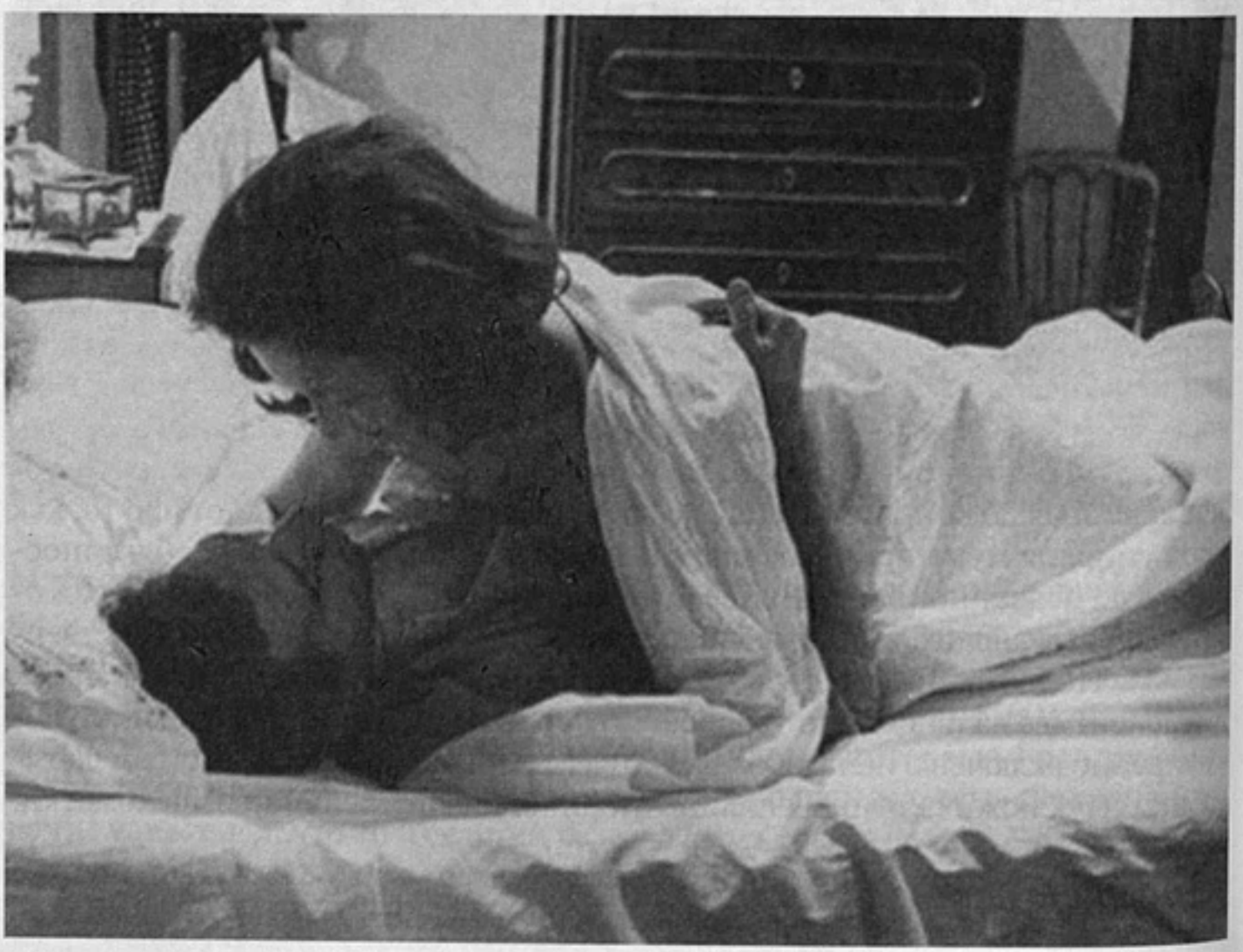
Наибольшим приближением к народной комедии у Феррери можно считать один из первых фильмов, снятых им по возвращении из Испании, — «Пчеломатку». Его второе итальянское название — «Супружеская постель», и фильм, действительно, все время прилежно показывает большую супружескую кровать, что при этом ничуть не вредит его исключительной целомудренности. Главный герой Альфонсо (Уго Тоньяцци), сорокалетний менеджер по продаже автомобилей «Ситроен», женившийся на юной красавице Реджине (Марина Влади), принадлежащей к так называемой «черной», то есть тесно связанной с клерикальными кругами, буржуазии, весь фильм пытается сбежать с этой самой кровати, уклоняясь от сексуальных посягательств молодой жены, но в конце, надорвавшись, умирает, выселенный в чулан после рождения долгожданного ребенка. От народной комедии здесь галерея утрированно-характерных персонажей, атмосфера тесного, перенаселенного жилья, документальные сцены из деревенской жизни. Феррери как будто еще колеблется, не зная до конца, то ли он рассказывает бородатый анекдот про то, как жена уморила мужа принуждением к выполнению супружеских обязанностей, то ли делает концептуальное высказывание о маргинализации мужского начала, выдавливаемого на периферию жизни всепобеждающей женственностью. Подобный месседж в какой-то мере считывается задним числом, в перспективе дальнейшего творчества Феррери, будучи как будто чисто искусственно включен в ткань неореалистической безделушки посредством парытройки неуклюжих крупных планов Марины Влади, женщины-пчеломатки,

[1] Gili Jean A. Le cinéma Italien. Paris, Editions de la Martinière, 1996, p. 169.

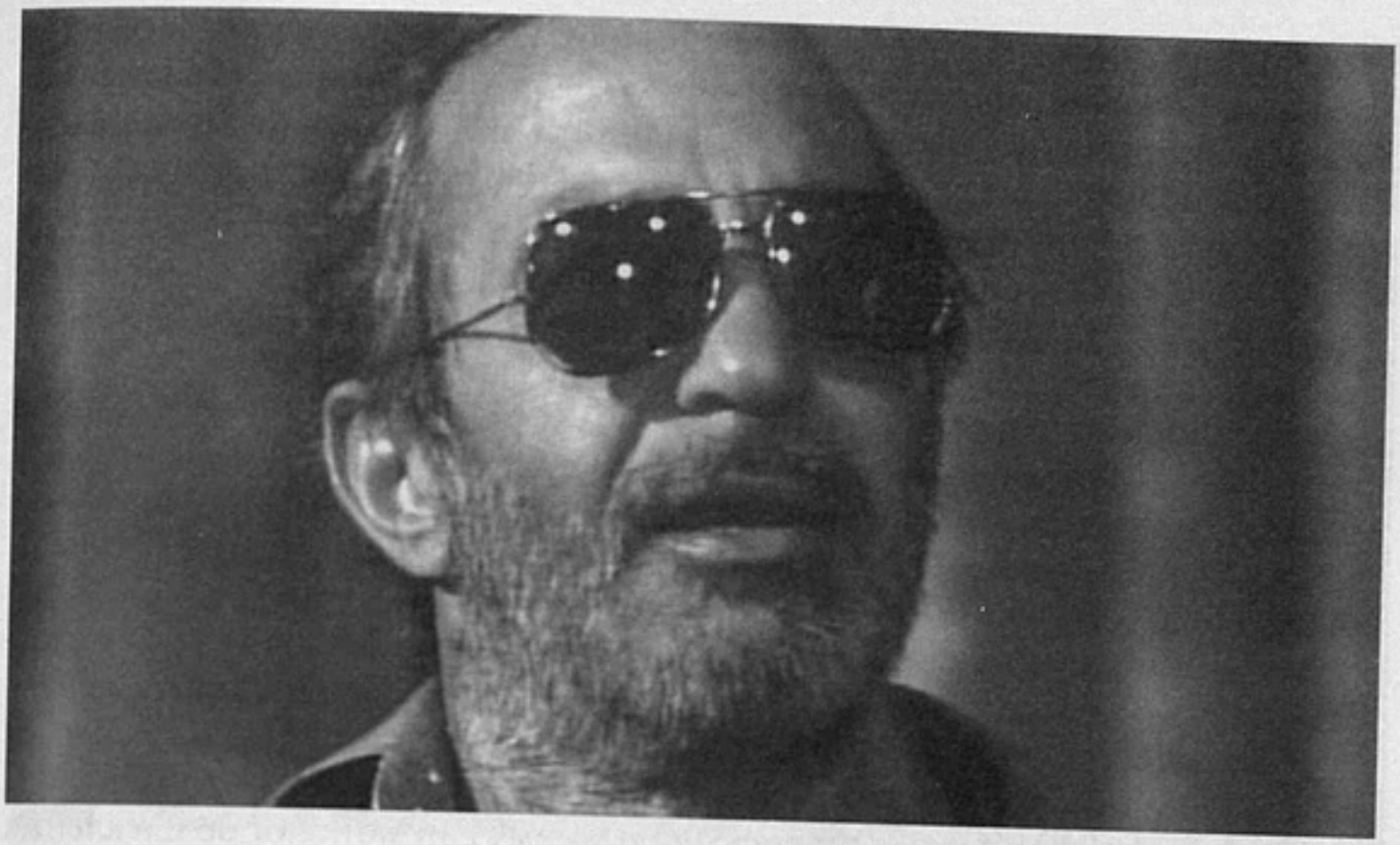
уничтожающей своего «одноразового» мужчину. Но что не вызывает сомнения, так это антиклерикальный запал фильма, связывающего сексуальность героини с ее религиозностью, принуждением к наслаждению ради продолжения рода и показывающего, как атавизмы скрыто питают общественную и религиозную мораль. С этого времени у Феррери начались проблемы с цензурой, сопровождавшие его всю жизнь.

«В детстве я был толстым мальчиком, которого привлекали тайны еды, тела, языческое созерцание», — любил вспоминать Феррери. А еще всегда подчеркивал, что был очень похож на мать. Что побуждает нас, вслед за авторитетным итальянским исследователем творчества режиссера Туллио Масони, принять психоаналитическое прочтение фильма «Женщина-обезьяна». В финале у главной героини, Марии, женщины с повышенным волосяным покровом, которую муж выставляет напоказ на ярмарках, рождается ребенок, полностью похожий на нее: Феррери узнает в героине себя, как в зеркальном отражении. Масони называет «Женщину-обезьяну» самым радикальным из феминистских фильмов режиссера, поскольку это самый трудный и «грязный» фильм, в наименьшей степени нагруженный идеологическими конструктами.

Картина вышла в тот период, когда итальянский кинематограф активно пытался избавиться от своей провинциальности и завоевать мировой кинорынок фильмами в жанре exploitation, туристско-порнографическими подделками под документалистику, всевозможными *Mondo cane, Mondo nudo, Mondo balordo* и т.п. Экранизация мемуаров «бородатой женщины» вполне могла бы вписаться в этот ряд. *Bad taste* — дурновкусие, трэш, всевозможный «паракинематограф», который в огромных количествах производила итальянская киноиндустрия, образуют фон, важный для понимания творчества Феррери, часто бравшегося за сюжеты на грани фола и дешевой сенсационности. Сам Феррери называл себя постмодернистом: «Я предвосхитил постмодернизм моими фильмами». И такое определение можно считать вполне правомочным, учитывая эстетический эклектизм, овеянный характерной ностальгией и меланхолией, стирание границ между высокой и низкой культурой, между документальностью и вымыслом, интерес к теме утраты географической и национальной идентичности городов. Феррери особенно удава-



«Пчеломатка»



«История обыкновенного безумия»

лись неопределенные, промежуточные, обезличенные урбанистические ландшафты (не случайно больше всего он любил не Рим или Париж, а районы массовой застройки в Болонье). Масони называет его «постмодернистом по форме и поздним модернистом по идеалистическим устремлениям»[2].

Идеальный постмодернистский фильм Феррери — «Диллинджер мертв», его минималистский шедевр. Часовой стазис, зависающий между многословным прологом, обращенным к теме техники и превращению человека в машину, и непредсказуемым эпилогом, в который, как в рекламном ролике, неизвестно откуда вплывает парусник и увозит героя на Таити. В промежутке — энтомологически дотошное наблюдение за серией незначительных бытовых действий. Еще до того, как Шанталь Акерман сняла «Жанну Дильман», Феррери уже дает портрет отчуждения человека в его повседневных жестах, заканчивающийся необъяснимой вспышкой насилия в финале. Клаустрофобическая замкнутость в повседневности, до которой долетают только медийные отголоски большой жизни — корриды, моря, спорта, рассказов о гангстерских разборках 30-х годов. Главный герой, полностью лишенный внутреннего мира и движимый своего рода эксгибиционизмом и фетишизмом собственного тела. Если хотите, тот самый «мертвый субъект» (модная тема эпохи), по которому, как по медийной поверхности, скользят образы памяти, когда он смотрит любительский фильм о каникулах в Испании. Которому все позволено и с которым может произойти все что угодно, вплоть до того, что после убийства жены он может выйти на улицу, сесть на корабль и уплыть на Таити. На самом деле это только одно из возможных объяснений «Диллинджера». Феррери сделал нечто подобное тому, что сейчас, например, делает аргентинец Лисандро Алонсо: абсолютно внешняя по отношению к своему объекту фиксация мельчайших повседневных действий в их тавтологичности и полной непрозрачности, в которую может быть вписано любое содержание.

Другой самый известный фильм Феррери, «Большая жратва», вызвал в свое время живейшие протесты французских интеллектуалов и стал его безусловным кассовым успехом. До сих пор фильм кажется отчаянно-экстремистским, но по прошествии времени начинает удивлять сбалансированностью напряжения и неким особым классицизмом. Уже упомянутый нами Масони пишет, что «Большая жратва» представляет собой «апогей нигилизма в творчестве режиссера, самое бескомпромиссное отрицание, через которое достигается перенасыщение художественной среды». Идея фильма возникла на

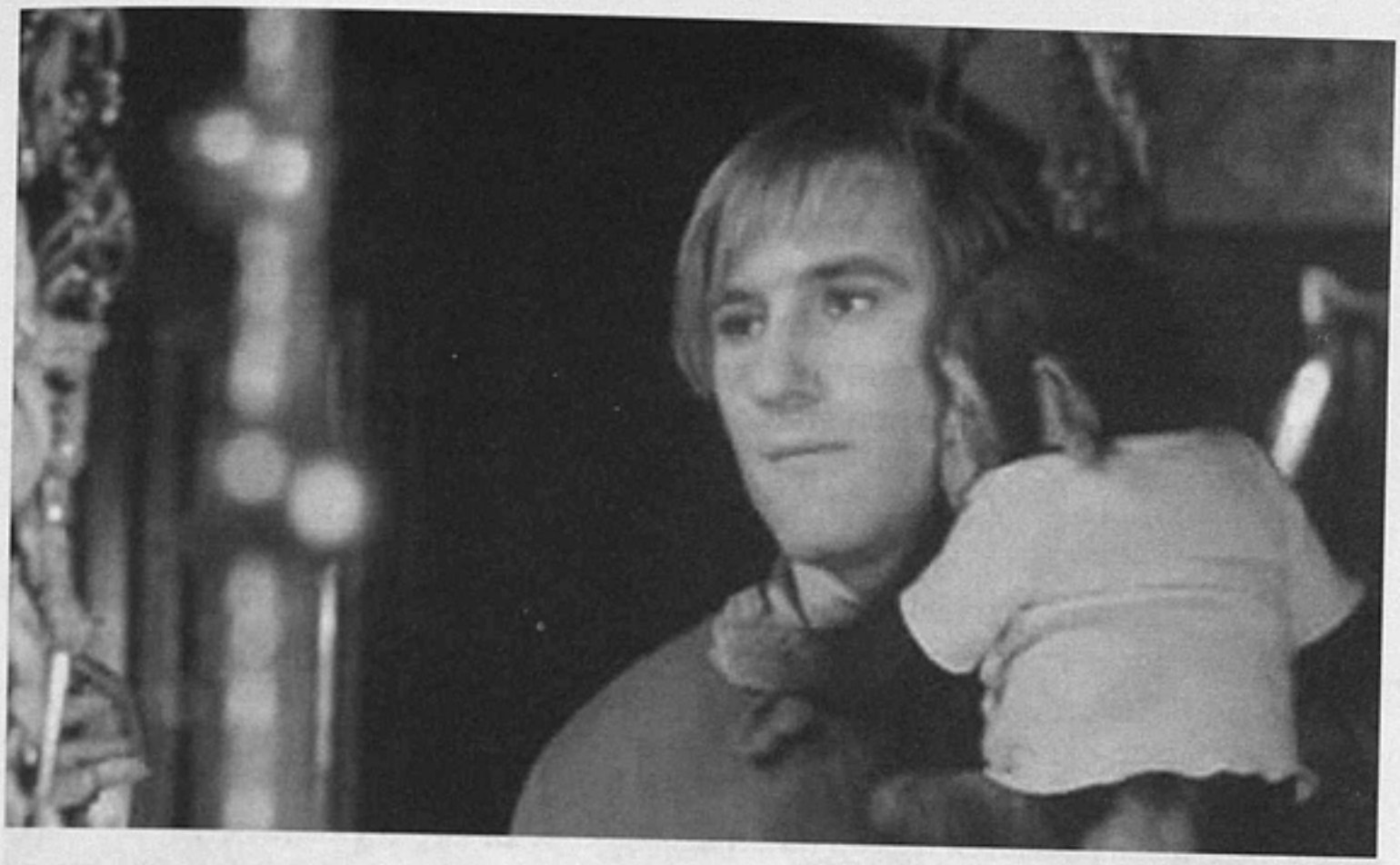
[2] См.: M a s o n i Tullio. Marco Ferreri. Roma, Gremese Editore, 1998.

фоне дружбы Феррери с его любимым актером и экранным альтер эго, а также известным кулинаром Уго Тоньяцци. Тоньяцци вспоминал: «Наши отношения с Феррери строились вокруг еды до тех пор, пока для него это не стало проблемой». Они часто шутили, что когда-нибудь «заедят себя» до смерти — ровно как герои фильма.

Итак, четыре героя. Автобиографическая фигура, повар Уго, которого играет Тоньяцци. Еще одна автобиографическая фигура, несомненно близкая Феррери, — судья в исполнении Филиппа Нуаре, увалень, находящийся в подчинении у своей старой кормилицы, и владелец виллы, в которой устраивается гастрономическая оргия (в «Семени человеческом» роль погибшего хозяина опустевшей виллы, ни разу не появившегося в кадре, сыграл сам Феррери, предоставив свой дом со своими собственными вещами). Марчелло Мастроянни изображает пародийную фигуру летчика, бабника и сексуального гиганта. От полного провала в пародийность его спасает только маниакальное пристрастие к механизмам, в частности, к стоящему в гараже виллы антикварному «Бугатти». Наконец, Мишель Пикколи играет продолжение своего героя из «Диллинджер мертв»: для того чтобы подчеркнуть преемственность, в начале фильма ему дан монолог об идеальных резиновых перчатках. Характерно, что все актеры играют под своими реальными именами.

Четверо мужчин уединяются от мира на роскошной вилле в стиле бель эпок, что наводит на мысли о маркизе де Саде. В «Большой жратве», действительно, есть очевидная садианская рамка: мотив уединения и изоляции, тща-

«Женщина-обезьяна»



«Прощай, самец»

тельные приготовления, церемониал, распорядок, код (не случайно персонаж Нуаре по профессии судья), даже роскошное меню — индейка с трюфелями — вполне садианское. Вилла также нагружена литературными ассоциациями: в саду растет липа, под которой якобы любил сидеть родоначальник эстетики классицизма Буало, — посмотреть на нее приходит школьная экскурсия. Все выстраивается по садианской модели, но в центре конструкции происходит радикальная подмена: пища занимает место разврата и преступления. Еда становится даже не «введением удовольствия в либертианский мир трансгрессии», как писал Барт о спорадических упоминаниях еды у де Сада. Она сама превращается в трансгрессию. Кто знает, не эта ли деконструкция де Сада повергла в глубокий шок французов как раз тогда, когда де Сад был в такой интеллектуальной моде?

Секс сначала включается в этот код в сублимированном виде викторианских эротических открыток, изображение с которых проецируется на стену. Но потом Марчелло не выдерживает и приводит проституток. Однако секс на вилле не приживается: проститутки жалуются, что клиенты только жрут и совершенно ими не интересуются. Мишель разражается монологом о том, что женщины вторичны по отношению к еде, и устраивает перформанс с бросанием еды в обнаженное тело проститутки. Гольфредо Фофи в «Авантюрной истории итальянского кино» предлагает видеть в «Большой жратве» олицетворение заката буржуазной, по преимуществу мужской, цивилизации (вилла бель эпок, «Бугатти»), который символизирует финал, где бывшая школьная учительница Андреа, Женщина с большой буквы, безусловная материнская фигура, после смерти «либертенов» остается на вилле одна в окружении собак. Конец буржуазности, окрашенный в ностальгические и меланхолические тона. Однако Феррери в том же интервью Positif подчеркивал, что «Большая жратва» не является критикой консьюмеризма как такового, что это не критика общества потребления, а критика общества вообще.

Одно из возможных толкований фильма — намерение «вернуть еду еде», вернуть ей первоначальный смысл, остановить игру означающих, в которой еда всегда означает что-то другое, только не саму себя: будь то роскошь и изобилие, сексуальный голод и мощь или страсть к бессмысленному потреблению. Радикализм хэппенинга, которым, по сути, является «Большая жратва», в том, что герои только едят. Художественный жест, напоминающий Sleep Энди Уорхола, несмотря на все несходство этих фильмов. Почти утопический проект. Характерный титр в начале фильма, сообщающий, что еда бралась не откуда-нибудь, а из магазина деликатесов «Фошон»: чтобы снова стать едой, а не пустым означающим, которое может быть прицеплено к лю-

бому означаемому, еда должна быть роскошной и богатой, а уж никак не бедной и простой. Характерный для Феррери праздник анти-эдипальности, о котором еще будем иметь случай упомянуть, — триумфальное высвобождение вытесненных первичных влечений, например, голода, которые в культуре оказались полностью подвязаны под Эдипов треугольник.

На волне успеха «Большой жратвы» практически с теми же актерами в главных ролях, но с добавлением Катрин Денёв, Феррери снимает фильм, который уместно назвать не «спагетти-вестерном», а «*макароническим* вестерном» (если припомнить жанр итальянской сатирической поэзии, происходящий, кстати, от слова «макароны»), — «Не трогай белую женщину». «Почему вестерн? Потому что он простейшим образом выражает идеи Бога, Родины, Семьи. Я беру эти идеи и выставляю их на всеобщее осмеяние», — говорил Феррери. Это театральный политический фарс, устроенный прямо под открытым небом Парижа. Гениальная интуиция Феррери-сценографа заключалась в том, чтобы не строить для костюмного фильма студийные декорации, а приспособить под свое «шоу» гигантский котлован строящегося гипермаркета Les Halles, под который тогда был снесен целый исторический квартал. Действие разыгрывается прямо на стройке — среди катушек с кабелем, куч песка и вынутого грунта, под аккомпанемент сверл и сваебойных машин, на стальных подмостках строительных бытовок. Персонажи в исторических костюмах передвигаются по прилегающим улицам в гуще современной жизни, садятся в метро...

Среди якобы исторических героев, генерала Кастора, Буффало Билла и других, затесался антрополог в джинсах, с пакетом чипсов — решается «индейский вопрос», нужно срочно придумать, как эффективнее устроить геноцид индейцев, — кому, если не антропологам, в этом разбираться. Индейцами в фильме стали хиппи и прочие контркультурщики, изучением которых Феррери увлекся в США, работая над проектом для итальянского телевидения о зрителях рок-концертов и связанных с ними ритуалах. В финале, когда эта разномастная армия «краснокожих», сумев победить силы колониализма и империализма, выбирается из котлована на улицы Парижа, фильм превращается в фантазматическую инсценировку, аллегорию не столь отдаленных на тот момент парижских событий 1968 года. Феррери не выстраивает ни реконструкцию, ни вневременную декорацию, но дает ощутить конкретное время и конкретное место, изобретая эффективный механизм взаимообмена между кинематографом и театром.

То, что можно назвать «революционным» периодом в творчестве Феррери, закрывает фильм «Прощай, самец», к сожалению, не вошедший в фестивальную ретроспективу, но недавно выпущенный на DVD. Политическое оживление сменяется периодом реакции, в Италии наступают так называемые «свинцовые годы». В то же время политическая борьба поляризируется на радикальный политический активизм, который был чужд Марко Феррери, и борьбу за новый образ жизни, феминизм, поиски новых форм семейных и гендерных отношений, новации в области педагогики и воспитания детей... Дальнейшая работа Феррери в кино оказалась тесно связана именно с этой второй тенденцией.

Главный герой фильма Лафайет — очередное воплощение любимой темы Феррери — маргинализации мужчины, гендерного поражения в правах. Он подрабатывает электриком при небольшой театральной труппе радикальных феминисток. Задавшись идеей поставить спектакль об изнасиловании, феминистки сталкиваются с отсутствием практического опыта, поскольку ни одна из них не подвергалась насилию в жизни, и решают восполнить этот недостаток, изнасиловав Лафайета, благо гендерные отношения кажутся им идеально обратимыми. После группового изнасилования у Лафайета символически рождается ребенок: он подбирает маленького шимпанзе, найденного на теле огромной куклы Кинг Конга, валяющейся на нью-йоркском пустыре, — живого детеныша мертвой искусственной обезьяны.

Кинг Конг — характерный для Феррери гигантский символический объект, как правило, указывающий на ограниченность представленного на экране мира, безысходность ситуации, которая на этот раз блокируется, казалось бы, спасительной идеей благотворного животного начала. Это начало оказывается искусственным и симулированным. Заметим, что подобная гигантомания, любимая современным искусством, встречалась у Феррери, например, в «Семени человеческом» (выброшенный на берег кит и огромная рекламная модель бутылки кока-колы, которую герои принимают за спасательный ди-

«Последняя женщина»

рижабль). После изнасилования феминистская труппа так же принимается разыгрывать беременности, расхаживая с большими накладными животами. Но одна из женщин, Анжелика, поселившаяся с Лафайетом, беременеет от него по-настоящему. У увлеченного играми в символическое отцовство Лафайета перспектива реального отцовства вызывает панику, усугубляющуюся самоубийством еще одного персонажа, представляющего в фильме маргинализированное мужское начало, — старомодного итальянского джентльмена-анархиста (Мастроянни).

Впрочем, не маргинализированных, среднестатистических персонажей в фильме нет: психологически хрупкий и уязвимый юноша в черных колготках (гениальность кастинга в том, что на эту роль Феррери взял будущего супермачо Депардье), живописная группка стариков, радикальные феминистки, фетишист — владелец музея восковых фигур. Не сумев занять место реального отца, в финале Лафайет теряет даже и своего символического ребенка: обезьяну съедают крысы. Гибнет и сам Лафайет, разыграв напоследок символический апокалипсис — пожар в музее восковых фигур.

Все игры и репрезентации оказываются опасны и наказуемы, все герои — заперты внутри символического, представленного фигурой мертвого Кинг Конга, и только женщине и ее ребенку дано выбраться из этой ловушки: в финальных кадрах фильма мы видим Анжелику с младенцем на берегу моря. Финал, который позднее Феррери дословно повторит уже с другими персонажами в фильме «Прошу убежища». Феррери нередко обвиняли в мизогении, но «Прощай, самец», несмотря на меланхолию, вызванную исчезновением из мира мужского начала, — безусловно, феминистский фильм. Кстати, в его картинах нашли отражение многие феминистские инициативы, например, так называемое движение за «дикое материнство», пытавшееся бороться с калечащим психику Эдиповым комплексом через поощрение неполных семей, или «всеобщая забастовка деторождения» («Семя человеческое»).

Если вернуться к ретроспективе Феррери на Московском международном кинофестивале, то из более поздних и малоизвестных зрителю фильмов следует непременно отметить «Прошу убежища». Никому тогда еще не известный Роберто Бениньи играет здесь роль бывшего левака, пришедшего работать воспитателем в детский сад. До конца эксплуатируя комический потенциал ситуации, фильмы на такой сюжет, как правило, в конечном счете заняты прилежным воспроизводством и утверждением сложившейся модели гендерных отношений, в которой воспитание маленьких детей — дело никак

«Большая жратва»

не мужское. Но «Прошу убежища» — это грустный, ироничный и совершенно серьезный фильм об экспериментальной педагогике. Персонаж Бениньи, в чем-то продолжающий линию Лафайета из «Прощай, самец», окончательно лишен традиционного мужского самолюбия, его профессиональная роль не кажется ему странной. Он буквально пришел начать воспитание нового человека с детского сада. Его не смущают насмешки детей, уверенных, что у слова maestra — воспитательница — нет мужского рода. Он является на работу с большим накладным животом и изображает беременность, уверяя детей, что мужчина тоже может родить ребенка, если захочет: он ходит в синем халатике детсадовской нянечки, тогда как дети назубок знают все гендерные роли: «Это мы, девочки, рожаем».

Работая с детьми, Роберто проделывает ряд экспериментов. Приводит своим воспитанникам живого осла, чтобы они научились общаться с животным, и издалека наблюдает за реакцией. Отводит их на завод, но не с обычной экскурсией, а опять — оставив их одних самостоятельно осваиваться на заводской территории. Он пытается политизировать четырехлетних детей, обучая их «ситуационистским» лозунгам, вроде «Всегда сопротивляться!». Намеревается собирать подписи детей на петиции с требованием оставить в детском саду прибившегося к ним мальчика-скрипача, сбежавшего из семьи. Наконец, хочет, чтобы дети присутствовали при родах его подруги. Дети оказываются для него важнее его собственной семейной жизни и собственного отцовства.

Бениньи — не отцовская фигура, а скорее мать из многодетной семьи, разрушитель нуклеарной, эдипальной семьи или даже просто «разрушитель семьи», как его аттестуют власти. Разгуливавшие по заводу детсадовские де-

ти, задержанные администрацией, на вопрос о фамилиях родителей, радостно кричат хором, что у всех у них фамилия «кака».

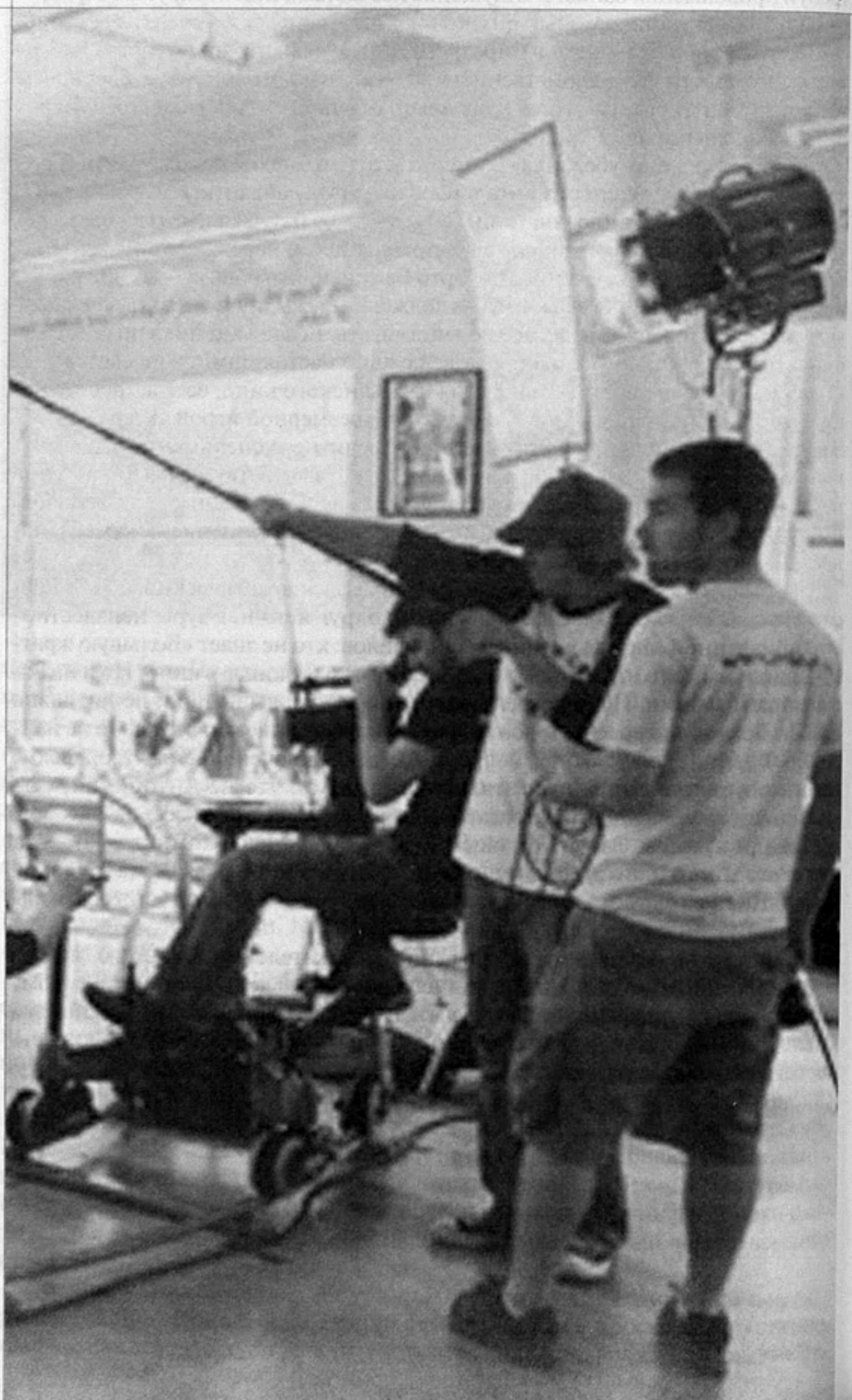
«Прошу убежища» — в высшей степени шизоаналитический и антиэдипальный фильм, как и все творчество Феррери, который при этом оказался лишь мельком упомянут в «Кино» Жиля Делёза. Вместе с тем фильм глубоко меланхоличен и далек от бесшабашного праздника непослушания. Во всех его затеях воспитателя Роберто преследует ощущение, что дети все равно несчастны. Никакого праздника, несмотря на все его усилия, нет, сколько ни требуй продолжения банкета. Ощущение несчастья концентрируется в фигурке мальчика-аутиста, который ни с кем не разговаривает и ничего не ест (предел некоммуникабельности в мире Феррери). И если что-то и удается Роберто, так это спасти этого единственного ребенка, в конце концов заговорившего в тот момент, когда раздается крик новорожденного — появившегося на свет ребенка воспитателя.

Интерес «Прошу убежища» в том, что это не комедия положений, а серия хэппенингов. Ряд экспериментальных ситуаций, аналоги которых можно найти в практиках антипсихиатрии. Пять десятков натуральных маленьких детей, соответственно, совершенно неуправляемых и нережиссируемых — естественных в своем поведении. Роберто Бениньи, играющий под своим именем, который на съемках каждый раз должен был сам придумывать, как справиться с детьми, как с ними взаимодействовать. Его помощника по детскому саду играет странный молодой человек с явно настоящими, а не сыгранными психическими тиками. Редкая для итальянского кино, всегда грешившего чрезмерной «прописанностью» текста и чрезмерной игрой актера на публику, естественность и непринужденность речи: не эксперименты с диалектной или обсценной лексикой, а живая речь, когда чувствуется, что у актеров нет текста, они импровизируют, придумывая необязательные, а не «хорошо написанные» реплики на ходу. Самое актуальное смешение документальности и гротескного вымысла.

К сожалению, сейчас Марко Феррери оказался практически забыт. В России его фильмы были всегда доступны, вокруг него нет ауры неизвестности, призванной завлечь истинных синефилов: кто не знает «Большую жратву», слишком долго этот фильм был синонимом шокинга в кино. Но и на Западе о нем забыли. Не подогрел интереса к нему и вышедший не так давно в США боксет, интересных работ о Феррери на английском все равно не найти. Во Франции, с которой у Феррери всегда были очень тесные творческие связи, он вместе с прочими итальянцами, теми, что не Антониони, был «клиентом» журнала Positif, тогда как пантеон auteurs, режиссеров-авторов, составили кумиры Cahiers du cinéma. Конечно же, его помнят в Италии, там о нем много и интересно пишут, но Италия сейчас, увы, стала глубокой провинцией с точки зрения актуальной культуры и не может диктовать киномоду.

Феррери не оставил ни школы, ни подражателей — для этого он был слишком индивидуалистом. Не пришел на старости лет к гуманистическому академизму, который принято привечать на международных кинофестивалях. Объяснений можно найти множество, но это не отменяет несправедливость постигшей режиссера участи.

Р А З Б О Р Ы



Нью-Йоркская киноакадемия

ДЖЕННИФЕР ВУД

Американская киношкола: в кабинете директора

Многие сегодня сомневаются, стоит ли получать образование в киношколе. В дискуссии на эту тему приняли участие Джерри Шерлок и Майкл Янг (Нью-Йоркская киноакадемия), Марти Хасселбак (Киношкола Ванкувера), Джей Джей Джекман (Американский киноинститут), Стефани Мур (Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе), Чарли Хамфри (Киноцентр Питсбурга), Джейми Фаулер (Образовательный центр цифровых технологий) и Элиза Стивенс (Академия искусств).

Дженнифер Вуд. Уже много лет кинематографисты спорят о том, является ли профессиональное образование необходимым шагом для достижения успеха в киноиндустрии. Сформулируйте в нескольких фразах, почему, на ваш взгляд, кинообразование необходимо.

Джерри Шерлок и Майкл Янг. Киношкола не является залогом успеха в киноиндустрии. Тем не менее, она часто дарит вдохновение и дает необходимые навыки начинающим режиссерам, помогает развивать уверенность во владении мастерством, предоставляет возможность работать с опытными, заинтересованными педагогами и студентами.

Марти Хасселбак. Киношкола дает молодым людям уникальную возможность познавать процесс кинопроизводства под руководством опытных профессионалов, изучать его вдоль и поперек, получить хорошее киновоспитание и поработать в команде единомышленников; подобные условия невозможно создать искусственно, и такой опыт трудно приобрести в киношколах с индивидуальным обучением, построенным на методике «сделай сам».

Джей Джей Джекман. Обучение в киношколе предполагает погружение в безопасное пространство, в котором начинающий режиссер может чувствовать себя абсолютно свободным в плане творчества. Киношкола также дает возможность получить доступ к необходимым ресурсам (оборудование, финансовые средства и т.д.), которые в иных условиях просто недоступны. К тому же в процессе обучения приобретается множество связей и знакомств, которые могут оказаться неоценимо полезными в дальнейшей работе. Те, с кем вы учитесь, и те, у кого вы учитесь, — все принадлежат миру кино и, вполне возможно, в будущем станут вашими коллегами.

Стефани Мур. Образование в киношколе я не считаю обязательным. Но если у вас нет иного доступа к тем благам, которые дает киношкола, то я бы порекомендовала все-таки поучиться, если в будущем вы хотите добиться успеха в своей профессиональной деятельности.

Чарли Хамфри. В киношколе студент получает знания по истории кинема-

тографа, овладевает его терминологией. Все это играет огромную роль, помогает молодым режиссерам избегать клише, а также понять, по каким законам живет киносообщество. Кинопроизводство — совместный труд и самая коллективная из всех современных форм искусства. Киношкола помогает понять, как нужно работать в коллективном пространстве.

Джейми Фаулер. Образование далеко не всегда необходимо, но прежде всего оно дает достаточные базовые знания и элементарные навыки, овладев которыми, студент сможет определить вектор своего профессионального развития.

Дженнифер Вуд. Известно, что некоторые режиссеры, такие как Ричард Линклейтер и Квентин Тарантино, добились успеха, не имея профессионального кинообразования. Чем вы объясните их успех?

Джерри Шерлок и Майкл Янг. У выпускников киношкол и у самоучек источник успеха, в общем-то, один — сочетание драйва, таланта, удачи и упорства (не обязательно в таком порядке).

Марти Хасселбак. Названные вами, Дженнифер, люди добились успеха не только потому, что интуитивно понимают, каким должен быть хороший фильм, но и потому, что в их работе сочетаются страстное желание учиться, открывать новое, бесстрашие, задор и эдакая уличная бесшабашность, дерзость. И что важно — все это смешано в абсолютно грамотных пропорциях. Это уникальная формула успеха, открывающаяся лишь избранным. Чтобы полностью раскрыть свой потенциал, другим не менее, а иногда и более талантливым режиссерам чаще всего требуются помощь и руководство опытных профессионалов.

Джей Джей Джекман. Кинопроизводство — это взрывное сочетание неординарного ви́дения, творческих способностей и предпринимательской жилки. Каждый из этих элементов может дать старт карьере молодого режиссера, а остальными он овладевает постепенно, в процессе работы. Как и в любом виде искусства, успех напрямую зависит от удачи, подготовленности и умения оказываться в нужном месте в нужное время.

Стефани Мур. Страстная увлеченность, настойчивость и удача — вот главные причины успеха Тарантино, Линклейтера и, может быть, кого-то еще.

Чарли Хамфри. Они до сих пор в некотором роде студенты. Они с жадностью набросились на кинематограф. И окружили себя людьми, которые умнее их самих.

Джейми Фаулер. Безусловно, можно изучить кино в процессе смотрения, конечно, обладая при этом аналитическим умом, способностью препарировать увиденное. Для кинематографиста просмотр и разбор картины — то же, что для инженера анализ конструкции. И все же необходимо читать книги и смотреть интервью с режиссерами, чтобы узнать некоторые секреты профессии, а далеко не каждый режиссер раскрывает свои профессиональные тайны. Помню, когда я монтировал сцены «за кулисами» для канала HBO, режиссеры, о чьей работе я рассказывал, просили меня вырезать сцены, в которых были использованы определенные эффекты или приспособления; они не хотели, чтобы кто-либо посторонний их увидел. И в дальнейшем ими воспользовался.

В моем представлении кинопроизводство — это бесконечный учебный процесс. Здесь нельзя научиться чему-то и на этом остановиться. Режиссеры постоянно открывают нечто новое прямо на съемочной площадке, экспериментируя и принимая спонтанные решения. Так что основной учебный процесс начинается уже за стенами киношколы.

Дженнифер Вуд. Даже в самой лучшей киношколе не учат тому, как вести себя в различных непростых ситуациях, которыми насыщена жизнь кинематографиста. Как школа готовит студента к встрече с неизбежными трудностями?

Джерри Шерлок и Майкл Янг. В Нью-Йоркской киноакадемии студенты пишут, продюсируют, руководят съемками, снимают и монтируют собственные

короткометражные фильмы, используя профессиональное оборудование. К тому же они постоянно участвуют в проектах своих однокурсников, формируют съемочные группы. В процессе такой насыщенной работы они сталкиваются с реальными ситуациями, препятствиями и проблемами творческого выбора, которые ожидают их в будущем; они учатся принимать разумные решения.

Марти Хасселбак. В Киношколе Ванкувера существуют две основные линии, которых мы придерживаемся при обучении. Во-первых, мы сразу погружаем студентов в процесс кинопроизводства, предоставляя им независимость в работе над проектами. Сталкиваясь с реальными проблемами, возникающими в рабочем процессе, они не только формируют для себя некий свод правил и мер, который следует соблюдать, но и создают собственный инструментарий для разрешения насущных вопросов, который пригодится им в последующей работе.

Во-вторых, мы даем студентам возможность приобрести целостный опыт работы в кинопроизводстве. Независимо от выбранной специальности учащиеся проходят через все стадии кинопроцесса, они постоянно вовлечены в деятельность всей съемочной группы. Приступая затем к самостоятельной работе, они уже понимают, как их решения могут повлиять на их собственную работу и работу других членов группы. Творческий процесс в сплоченном коллективе требует умения принимать разумные, взвешенные решения.

Джей Джей Джекман. В мастерских Американского киноинститута студентов готовят к работе в профессиональном кинопроизводстве, и, выстраивая курс обучения, мы воссоздаем абсолютно реальные условия их будущего труда, даже подлинную атмосферу. В процессе обучения студенты киноинститута сталкиваются с различными стилистиками работы, типами личности и темперамента сотрудников, в течение семестра они совместно работают над несколькими короткометражными проектами. Мастерские устроены так, чтобы предоставить студентам возможность самостоятельно отрабатывать сложные ситуации и преодолевать препятствия, воспитывая в себе профессионализм.

Стефани Мур. Киношкола готовит студентов к работе в киноиндустрии, дает им прочный фундамент, возможность общаться и обмениваться опытом со сверстниками, преподавателями и профессионалами киноиндустрии.

Чарли Хамфри. Вообще, школа не может подготовить студента к реальности. В школе заботятся, обучают, воспитывают, помогают. Киноиндустрия же по своей природе жестока. Что хорошая киношкола может сделать, так это помочь молодому художнику изжить свои нарциссические идеалы и осознать ценность совместного творчества.

Джейми Фаулер. Нельзя обучить студента тому или иному поведению. Но, конечно, мы подсказываем некие поведенческие стратегии, необходимые, например, монтажеру при работе с режиссером. Я сам столкнулся с этим, когда впервые попал в Голливуд: процесс монтажа — это 15 процентов технической и творческой работы и 85 процентов — дипломатии. Умение (или неумение) быть дипломатичным крайне важно для кинематографиста, оно может дать старт его карьере или погубить ее. И, безусловно, мы постоянно обновляем и обогащаем свои технические и творческие познания.

Дженнифер Вуд. Какой совет вы дали бы студенту, стоящему перед выбором: поступать в киношколу или нет?

Джерри Шерлок и Майкл Янг. Главная сложность заключается в том, что многие люди, решившие поступить в киношколу, знают лишь одно — они очень любят кино, но не имеют понятия, способны ли они сами его создавать. Они полагают, что в киношколе они смогут это выяснить, и в большинстве случаев они правы.

Проблема в том, что в некоторых школах возможность снять настоящий фильм предоставляется студентам лишь через год, а то и больше, и к этому времени новички уже успевают увязнуть в рутине бесконечных подготовительных работ и проектов. Им трудно отстраниться и осознать, обладают ли они достаточным желанием, талантом и энергией, чтобы продолжать обучение по долгосрочной программе, которая требует полной отдачи и бесконечной преданности выбранной профессии.

Американский киноинститут

Те, кто не уверен в своих способностях или сомневается, что кинопроцесс принесет им желанное удовлетворение, должны сделать все возможное, чтобы как можно раньше получить шанс попрактиковаться, прежде чем посвящать всю жизнь этому делу. Можно снимать короткометражки и вне киношколы, однако работа в одиночку, без помощи и советов более опытных людей может принести разочарование и препятствовать успеху в будущем.

Есть и другой вариант — участвовать в съемках фильмов других студентов. Это даст возможность изнутри взглянуть на кинопроцесс, однако не поможет в полной мере осознать собственные способности и возможности.

Третий вариант — обучение по сжатой интенсивной программе, где студенту практически сразу предоставляется возможность снимать. В Киноакадемии Нью-Йорка есть такая программа; каждый студент может снять четыре короткометражных фильма в рамках восьминедельного курса обучения или семь фильмов в рамках годичного курса.

Марти Хасселбак. Взвешивая все «за» и «против» при выборе программы обучения, необходимо учитывать широту предоставляемых возможностей и затраты на обучение. Интенсивные годичные программы могут обойтись дороже, однако уже через год выпускники смогут начать профессиональную деятельность и зарабатывать деньги, в отличие от тех, кто предпочтет четырехгодичную программу.

Джей Джей Джекман. Способов снимать кино столь же много, сколько людей, готовых обучать этому, и каждому, кто решил поступить в киношко-

лу, следует тщательно проанализировать преимущества той или иной образовательной программы. Лучше всего прийти в школу, взглянуть на обстановку и условия, пообщаться со студентами, посмотреть, подходит ли вам тот тип обучения, который применяется в этой школе. Сегодня существует столько замечательных образовательных программ — каждый сможет найти что-то подходящее, и глупо не воспользоваться таким богатым выбором.

Стефани Мур. Люди чаще жалеют о том, чего не сделали, чем о совершенных ошибках. Если у вас есть время, возможности и достаточно энергии, чтобы посещать киношколу, то ответ однозначный — идти и учиться.

Чарли Хамфри. Для начала стоит получить общее гуманитарное образование. Читать, читать, читать, а потом писать, писать и писать. Это базовые ключевые навыки профессионального кинематографиста.

Элиза Стивенс. Если человек решил посвятить себя кинематографу, то должен понимать, что ему предстоит работать в огромной и очень сложной индустрии. Прежде чем выбрать ту или иную образовательную программу, подумайте, что обеспечит вам наилучшую подготовку и поможет построить успешную карьеру. Необходимо тщательно изучить предлагаемые программы и посмотреть, какие направления в индустрии в настоящий момент наиболее актуальны и востребованы. Студенты колледжа Академии искусств имеют значительное преимущество, которое помогает им добиваться реального успеха в киноиндустрии. На момент окончания академии у каждого выпускника есть демонстрационный кинофильм, готовый сценарий и портфолио, связи в индустрии, навыки и знания, необходимые для успешной профессиональной деятельности. Если вы решили поступать в киношколу, выберите программу, которая обеспечит вам все эти столь важные преимущества.

Джейми Фаулер. Если вы не уверены, какую именно область кинопроизводства хотите изучать, обратитесь для начала в местный колледж, изучите список существующих и наиболее востребованных в индустрии профессий.

Не стоит сразу ломиться в известные киношколы или поступать на специализированные курсы, пока не принято точное решение, пока вы не будете абсолютно уверены насчет выбора будущей профессии. Ведь далеко не каждый может работать в сфере кинопроизводства.

Дженнифер Вуд. Какой главный совет вы дали бы своим выпускникам, покидающим аудиторию, чтобы войти в мир киноиндустрии?

Джерри Шерлок и Майкл Янг. Как талантливы вы бы ни были и как высоко ни уносились бы в своих мечтах, помните, что единственный способ удержаться на плаву в этом бизнесе — оставаться непреклонным. Когда вы покинете киношколу, ваша задача — сохранять упорство, настойчивость, непоколебимость.

Марти Хасселбак. Мастерство кинематографиста — эволюционный процесс. Киношкола дает базовые знания и умения, прочную основу. Профессиональный успех в будущем зависит от неугасимого желания постоянно учиться, готовности экспериментировать и идти на риск.

Джей Джей Джекман. С умом используйте связи, которые вы получили в школе, на старте карьеры это очень важно. Усердно работайте в классе, проявляйте свои творческие способности, выработайте умение плодотворно работать в команде, докажите, что вы — хороший рассказчик. Возможно, те, с кем вы учитесь, станут вашими коллегами на всю оставшуюся жизнь. Кинопроизводство — огромная профессиональная область, но вместе с тем и очень узкая — здесь практически все друг друга знают. Хорошая репутация разлетается очень быстро, а плохая — еще быстрее.

Стефани Мур. Всегда будьте на связи. Поддерживайте отношения. Те, кто сейчас работает в киноиндустрии, когда-то тоже были студентами и много общались друг с другом.

Чарли Хамфри. Будьте готовы воспринимать любую проблему как свою личную. Выражайте готовность взяться за ее решение и внимательно относитесь к мельчайшим деталям. Учитесь предугадывать, но не увлекайтесь предсказаниями. Любите свою работу, в противном случае — скорее бросайте ее.

Элиза Стивенс. Студенты должны практиковаться, начать набираться опыта уже с первого семестра обучения в киношколе. Успешно войти в индустрию студент сможет лишь при условии, что в своем творчестве он будет стремиться выйти за рамки традиционного, разрушить поставленные границы. В Академии искусств высокопрофессиональный управленческий и преподавательский состав, огромные средства были вложены в обеспечение учащихся самым современным оборудованием, соответствующим стандартам индустрии, мы делаем все возможное, чтобы наилучшим образом подготовить студентов к работе в кинопроизводстве. Мой совет — получите образование в хорошей киношколе, которая способна обеспечить вам наиболее безболезненный переход от студенческой жизни к серьезной работе.

Джейми Фаулер. Думаю, главный совет, который мы можем дать нашим студентам, — быть упорными. Дайте другим понять, что вы серьезно относитесь к профессии и не намерены уйти из кино через пару лет. Многие занимаются тем, что целыми днями рассылают резюме. Это пустая трата времени. Нужно общаться, ходить на встречи, конференции, ездить в другие города, как можно больше общаться с людьми из киноиндустрии, главное — быть на виду, заявить о себе. Не дайте другим забыть о вас. Увидев дважды, кто-то запомнит вас. Но если вас не воспринимают всерьез, вряд ли вам удастся когда-нибудь получить работу.

Movie Maker, 2007, February

Перевод с английского Елены Паисовой

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Английский стиль воспитания

Мастер-класс сотрудников телеканала Insight News

Британское кино, британская актерская школа, британский дизайн и, разумеется, британское образование — это знак... больше, чем качества. Это — знак отличия. The Best of the Best в современном художественном мире именно британцы. Рассказ пойдет о Лондонской Национальной школе кино и телевидения и Лондонской киношколе, где воспитываются кинематографисты, лучшие из лучших.

Известно, что «Лондон завоевывает вступающих в него». Не потому ли, что он «всегда древен и вечно юн, — как думает его биограф Питер Айкрод. — Новое ли дает старому защиту, старое ли оберегает новое — трудно сказать, но ясно одно: в самом факте их единства заключен секрет лондонской сущности, сияющей сквозь время». А может быть, и залог пленительного британского сверхкачества.

Лондонская Национальная школа кино и телевидения расположена примерно в получасе езды (25 миль) от центра столицы в местечке Биконсфилд. Главная здешняя достопримечательность — знаменитые киностудии, где в 1930-е годы в качестве сценаристов работали Джон Голсуорси, Алан Милн и Бернард Шоу. Во время второй мировой войны эти помещения были переоборудованы в завод по производству двигателей для самолетов, затем их делили, перекупали, пока они наконец в 1971 году не стали собственностью киношколы.

Теперь тут — фантастический мир новых технологий. За неброской архитектурой школы, словно за кулисами гигантского студийного павильона, вереницы темных монтажных, съемочные ангары, зал для просмотра и обсуждения фильмов, оборудованные, понятно, по последним мировым стандартам.

Профессиональные отделения школы находятся в разных зданиях. Для работы, творчества, отдохновения здесь чрезвычайно ценятся индивидуаль-

Шон Маккенн: мастер-класс по импровизации. 2008, июль

ные «выгородки». Это модель полноценной жизни, которую бережно оберегают студенты. Вытянутое одноэтажное, почти полностью остекленное здание, напоминающее загородную веранду, разумно предназначено для сценаристов. Похожий бокс занимают документалисты, отделенные от невымышленной реальности всего лишь прозрачными окнами. А три будто специально спрятанные за деревьями домика — так называемые деревянные шале для композиторов, сочиняющих в тишине...

Скоро здесь появится новый комплекс, который объединит факультеты и, возможно, изменит подчеркнуто независимый стиль общения студентов. А пока избранники Национальной школы разбредаются по разным уголкам и спокойно себе работают... каждый на своем месте.

Лондонская киношкола организована по совсем другим принципам. Она находится всего в трех минутах от Сохо — сердца не только английской киноиндустрии, но и места встречи лондонской интеллектуальной элиты. И занимает старое здание XVIII века, где когда-то был склад для хранения овощей и фруктов. Конечно, этот эпизод сразу стал предметом многочисленных насмешек веселых школьников. Но и преподаватели, подшучивая над «комфортабельностью» складского помещения, не устают повторять, что никогда не переедут на окраину, пусть и в сто раз более удобное здание.

Майк Ли, с которым мне довелось пообщаться, убежден: стабильность атмосферы Лондонской киношколы — залог ее свежего дыхания. «Когда я, уже преподаватель, через сорок лет после окончания этой школы открываю дверь и чувствую, что ничего здесь не изменилось — ни аскетичное убранство, ни сам воздух, — мне дышится легче. И настроение улучшается». Казалось бы, парадокс. Меняется кинематографическая — и не только — мода. Изменяются технологии, ритмы и запахи времени. Но не меняется самое главное — дружественная, почти семейная среда, хранимая преподавательским составом школы.

Если в Национальной киношколе молодые кинематографисты озабочены тем, чтобы не отстать от времени, и остается восхищаться их виртуозным владением новыми технологиями, то в Лондонской киношколе все делается по старинке, как в те еще добрые времена. Студенты снимают на пленку 16- и 35-*мм*, что для многих — недостижимая мечта, а для них — единственный критерий качества и бескомпромиссного художественного уровня. Поэтому здесь и оборудование для работы с пленкой соответствующее, и неотменим процесс

ручного труда. Ведь работа с пленкой требует совсем иных умений и тончайших, в том числе интуитивных, а не только ремесленных навыков.

В этой школе все — и пространство, и архитектура, и любые детали — пробуждает кинематографические ассоциации. Огромные окна, в которые совершенно естественно вписана индустриальная архитектура, создают особый визуальный background студентов, работающих как бы уже в скадрированном пространстве. Двери да и практически все элементы интерьера выкрашены в красный цвет — естественно, «английский красный», что — по контрасту с темной каменной кладкой — подогревает вдохновение. И побуждает снимать кино не только в студии, но и на лестничных пролетах, на фоне окон, да и просто на улице, у входа в школу. Зачастую так и происходит. Известная мысль о том, что в Англии все таинственное пробуждается, когда рассеивается туман, в этой киношколе проявляется с поражающей воображение достоверностью.

Поскольку свободного места немного, интенсивная студенческая жизнь сосредоточена в столовой. Здесь назначаются деловые и романтические встречи, студенты обсуждают проекты и состав команд для их реализации, и здесь профессора обедают со студентами, избегая любых церемониальных условностей. Точно так же знаменитый философ Людвиг Витгенштейн предпочитал обедать в столовой Тринити Колледжа со студентами, чтобы не повязывать галстук, как того требовала мизансцена за профессорским столом.

Я наблюдала в столовой студентов, обсуждавших идеи фильмов, которые они собирались снимать в предстоящем семестре. Каждый студент выдвигал себя то на роль сценариста, то оператора, то монтажера, то режиссера, а я подумала, что такая «многостаночность» — не утопия, а универсальная реальность британской кинематографии. Отчасти это действительно так, но — одновременно — и образовательная политика Лондонской киношколы, в которой студент за два года обучения, следуя жесткой программе, должен освоить, независимо от будущего самоопределения, все (!) кинематографические профессии.

Здесь любое слово, сказанное студенту или мне, журналистке «с мороза», остается в памяти, как записка на полях. Сердце школы — ее «мама», как называют библиотекаря Криси Брайт. Она — хранительница не только школьных секретов, но и секретов лондонского театрального мира. «Я стараюсь помочь студентам договориться с лучшими лондонскими актерами, ведь я всех знаю. И никто не посмел мне пока отказать». Да, в это верится легко. Сокрушительное обаяние Криси, ее чуткая забота о своих подопечных — свойство страстной натуры, не охлажденное ни промозглыми погодными условиями, ни холодком светских условностей. «Смешно, но мы все здесь друзья, всё про всех знаем, и это облегчает нашу жизнь. А знаем мы всё, потому что близки. Тут все друг другу открыты и помогают, чем могут».

Когда я перед интервью с Майком Ли пыталась выведать у студентов Лондонской киношколы «секреты и обманы» его преподавательской стратегии, то услышала желанный драгоценный ответ: «Он просто общается. Говорит о самых общих, но принципиальных вещах. Никогда не «учит», просто делится собственным опытом. Не навязывает определенную точку зрения, зато подробнейшим образом анализирует работу с актерами, с которыми Майк предпочитает репетировать по отдельности, и никто из них не знает, какое задание получил партнер. Поэтому на площадке возникает спонтанная — непредсказуемая атмосфера».

А Майка Ли я спросила о различии между интересами сегодняшних молодых кинематографистов и теми, кто волновал его в студенческие годы.

«Сегодня молодых занимает только повседневность, сюжеты самой что ни на есть обыденной жизни. Раньше студенты хотели заглянуть в свой внутренний мир и разобраться в нем. А какая у двадцатилетнего человека может быть биография, какой опыт? Зато у нынешних студентов гораздо меньше иллюзий.

Теперь они озабочены не столько личными историями, сколько стремятся к непосредственному, прямому контакту с реальностью. Да, мир изменился. Сейчас гораздо больше возможностей. Захват рынка американским кино постепенно ослабнет, и появится потребность в новых кинематографических идеях, в совсем других мифологиях. В Англии и по сей день преимущество остается за малобюджетными проектами. Если ты талантлив, то мир завоюешь».

Никто, кроме студентов, не сможет дать ответ на принципиальный для обеих школ вопрос: какая из образовательных методик предпочтительней? И что лучше: путем проб, ошибок, при поддержке внимательной интеллектуальной среды искать свой путь, предназначение и место в искусстве, как это происходит в Лондонской киношколе, где студентам дается шанс осознать, кем они на самом деле являются — прирожденными режиссерами или операторами, монтажерами? Или же, как в Национальной, стать суперпрофессионалами в избранной специальности и лишиться права переключиться по ходу обучения на «смежную» профессию?

Безупречную репутацию Национальная школа завоевала как раз благодаря узкой специализации кадров. Каждый год примерно 150 человек подают сюда заявления. Но только два десятка из них приглашаются на интервью. После обстоятельных бесед на каждый факультет попадают шесть человек. Однако до начала первого семестра новобранцы проходят месячный курс, во время которого испытываются их умение или готовность работать в команде, их способность выполнять творческие задания. Будущие кинематографисты смотрят и разбирают фильмы, посещают театральные спектакли, выставки.

Основная учебная программа в Национальной киношколе, так же как и в Лондонской, рассчитана на два года. Однако здесь студентам необходим навык дошкольной работы в кино, поскольку за два, пусть сверхинтенсивных, года обучения у них просто не будет времени на освоение азов профессии. Учебные фильмы снимаются командным составом, сформированным из учащихся разных отделений. Таким образом, к выпускному сроку складываются настолько сплоченные съемочные группы, что они продолжают работать фактически в том же составе и в будущем. Практика, практика, практика – завет Национальной киношколы.

В 2005 году в обеих киношколах провели мастер-классы Аббас Киаростами, Спайк Ли, Джим Джармуш, Томас Винтерберг, Лоне Шерфиг, Клер Дени, Стивен Долдри. Удивительно, но такие классы не обязательно планируются заранее, и с ходу договориться с режиссерами вполне реально.

Собираясь выяснить у директора Национальной школы Ника Пауэра, как же эти мастер-классы обычно проходят, я в ожидании условленной встречи услышала, как он сказал своей помощнице: «Сьюзи, сейчас в Лондоне Крис Дойл, неплохо бы зазвать его к нам. Найди телефон». Кристофер Дойл – оператор Вонг Карвая, Гаса Ван Сента и Чжана Имоу — все бросит и прибежит к студентам? Через пятнадцать минут он согласился прийти вечером того же дня!

Студенты и преподаватели собрались в самом большом помещении школы. Перед мастер-классом показали фильм «Герой» Чжана Имоу, который снимал Дойл. Зажегся свет, и в комнату вошел «наш герой». Экспрессивно жестикулирующий, он остроумно отвечал на вопросы студентов, которые здорово «держали площадку», и завел аудиторию на живейшую дискуссию. Она перемежалась демонстрацией клипов Криса, смонтированных из материалов к его фильмам. Студенты и маэстро в пинг-понговом поединке обсуждали ритмы движения камер на съемках восточных боевых искусств, «чувствительность» объективов, транслирующих «любовное настроение» персонажей, медитативное напряжение съемки одним планом и т.д. и т.п.

«Когда вы впервые взяли камеру?» — спросили Криса. «Вчера», — последовал мгновенный ответ, объединивший мастера и студентов без ложного кокетства. «Что вы думаете о киношколах?» — «Не пытайтесь делать искусство, полагайтесь на интуицию, на собственный выбор. В Америке платят мил-

Адам Меггидо: мастер-класс. 2008, июль

лионы именно за интуицию, что бы вам ни говорили». И тут же «задание» студентам: «Подберите эквиваленты черному и белому цвету в жизни. Работа оператора и режиссера — это соотношение объективности и субъективности, а фильм — это соотношение между концепцией и возможностями. Вы можете снять плохой фильм по замечательному сценарию. Я же снял десять фильмов без всякого сценария. Для оператора важно уметь преодолевать ошибки или спонтанно реагировать на обстоятельства. Однажды мы приехали на натуру, а погода испортилась, все окутала мгла, но мы не отложили съемку — и эти сцены оказались самыми поэтическими. Для меня утро в пустыне ассоциируется с белым цветом. А желтый — самый таинственный цвет, поскольку напоминает о листопаде, который длится всего десять дней и неизвестно, когда случится — в конце октября или в ноябре. Никто же не будет смотреть на деревья и ждать сорвавшиеся с веток листья. Оператор обязан быть начеку. Поэтому интуиция — ваше ноу-хау в профессии».

Главным героем второго мастер-класса, на который я попала, вновь стал оператор — Майкл Белхаус, работавший с Фасбиндером, Скорсезе, Копполой. Этот мастер-класс проходил в многозальном кинотеатре «Курзон Сохо» в Лондоне. Билеты были давно распроданы. Зал забит до отказа, люди стояли в проходах, уставившись на экран и на сцену. Показывали самые трудные — с точки зрения операторского искусства — эпизоды. Например, очень длинный план из фильма Копполы «Дракула Брэма Стокера». Или два эпизода, смонтированные встык, но снятые ручной и статичной камерами.

Зрители задавали конкретные вопросы: каким образом в той или иной сцене было расставлено освещение, как добиться того или иного эффекта чисто технически? «В кино нет ничего важнее мельчайших нюансов. Ведь зрители многое, если не всё, считывают в визуальной ткани фильмов на подсознательном уровне. Важно найти свой ритм для каждой сцены, сохранив дыхание общего стиля картины. Моя камера фиксирует то, что порой не замечает глаз, но что и есть самое главное — настроение, которое мы обязаны создать на площадке и донести до зрителя».

Сегодня интерес к документальному кино превзошел все ожидания или — напротив — стал реакцией на «большую постановку жизни». В кинотеатрах документальные фильмы уже соперничают по своей популярности с игровыми, и почти каждый крупный международный фестиваль не обходится без документальной ленты в конкурсе. Поэтому я хотела встретиться с главой документального отделения Национальной школы, известным к тому же джазовым меломаном Диком Фонтейном и его студентами. В школе этот факультет

считается едва ли не самым сильным и славится талантливыми выпускниками. Такими, например, как Ник Брумфилд — автор провокативного фильма «Эйлин: жизнь и смерть серийной убийцы». Меня же поразил фильм Дэниела Вернона, выпускника 2005 года, «Фонтан молодости», который взахлеб, не сговариваясь, хвалили и Дик, и все студенты, с которыми я общалась.

Режиссера занесло в маленький городок одноэтажной Америки, практически в пустыню. Засуха изранила лица, кожу людей, изъела землю бесконечными трещинами. Дома заброшены, и до горизонта пустота, а сам городок — мираж, обреченный на исчезновение. Живут тут исключительно престарелые американцы, которые колесят по шершавым, обезвоженным дорогам на забавных, «игрушечных» автомобилях. А рассуждают они о том, что бы могли сделать, будь у них силы. Такая очень конкретная притча об одиночестве и мимолетности жизни.

Студенты-документалисты оказались очень общительными. Один из них — Джеймс Прайс — вспомнил случай, приключившийся с ним на съемках задания «Момент истины». Ему надо было найти сюжет о переломном моменте, изменившем жизнь персонажа картины. Джеймс подумал и отправился в паб, где идет постоянная трансляция футбольных матчей и где собираются только мужские компании самых необузданных в мире болельщиков. Однако владела этим баром женщина, она же — обворожительная барменша, которую Джеймс и решил сделать своей героиней. Он подумал: «Она одинока в этом грубом мужском обществе» и попросил поделиться, как же дошла она до жизни такой. Но веселая барменша оказалась футбольной фанаткой, причем с самого детства, поэтому и выбрала такую «концепцию» бара, когда подросла. Джеймс был в шоке. Ему ничего не оставалось, кроме как тут же напиться и рассказать в камеру о себе, о своих заблуждениях относительно английских женщин, мужчин и футбольных болельщиков. Героем документальной притчи стал сам режиссер.

Итак, все британские дороги ведут в паб. Криси Брайт, «мама» студентов Лондонской киношколы, рассказала мне, что когда наступают каникулы, она не устает повторять своим студентам: «Только не уезжайте домой. Найдите в Сохо ближайший паб, возьмите пива и ждите. И вы обязательно, уж поверьте, получите работу. Многие студенты смотрят на меня, как на сумасшедшую, и ради приличия — на словах, конечно, — соглашаются. Но я-то знаю, что говорю! У меня припасена масса историй. Расскажу только об одном студенте, который даже не успел пиво донести до стола, как дверь паба распахнулась, в зал влетел режиссер с криком, что у него заболел оператор, съемки остановлены, и заорал: «Кто из вас может выручить?» Студенту оставалось только молча поднять руку, — ту, что без кружки, естественно, — и карьера его началась».

Вот что значит сентиментальный английский реализм. Хотя некоторые называют его традиционным эксцентризмом...

P.S.

Лондонская Национальная школа кино и телевидения была основана 4 сентября 1971 года. Она частично финансируется правительством, частично многочисленными фондами и, наконец, крупными британскими и американскими кино- и телевизионными компаниями, такими, например, как BBC, Channel Four Television, United International Pictures и Warner Bros. Образование в школе платное. Но благодаря внушительной спонсорской поддержке практически все британцы и студенты из стран Европейского союза могут рассчитывать на получение разного рода стипендий. Для них двухгодичное обучение стоит всего 8 200 фунтов, в то время как для остальных студентов-иностранцев — 30 тысяч фунтов. И пока все иностранные студенты вынуждены искать стипендии у себя на родине.

В стоимость обучения не входит проживание. К тому же у школы нет и своего общежития. А поскольку жилье в Англии считается одним из самых до-

рогих в мире, то студенты стараются скооперироваться и снять квартиры на нескольких человек в самом Лондоне или в Биконсфилде, где это сделать гораздо легче и, что не менее важно, дешевле.

Академический год длится с января по декабрь и поделен на три семестра. Сегодня в школе учится более 160 человек на основной программе, однако в течение года здесь оказывается гораздо больше людей, посещающих многочисленные короткие курсы. За год в школе снимается около 100 фильмов как по основной двухлетней программе, так и на курсах. С 2000 года дипломы основной программы подтверждаются еще и Лондонским Королевским колледжем искусств. В школе десять профессиональных отделений, где готовят режиссеров игрового, документального и анимационного кино, операторов, сценаристов, продюсеров, монтажеров, композиторов, художников, а также специалистов по звуковым спецэффектам к фильмам. Есть и масса дополнительных курсов (они длятся от пяти до пятнадцати месяцев) по самым разным кинематографическим дисциплинам. Например, есть курс для телевизионных продюсеров развлекательных программ, в этом году с успехом стартовал уникальный в своем роде курс, готовящий специалистов по цифровым спецэффектам, поскольку сегодня школьное оборудование ничуть не уступает технической оснащенности главных мировых киностудий.

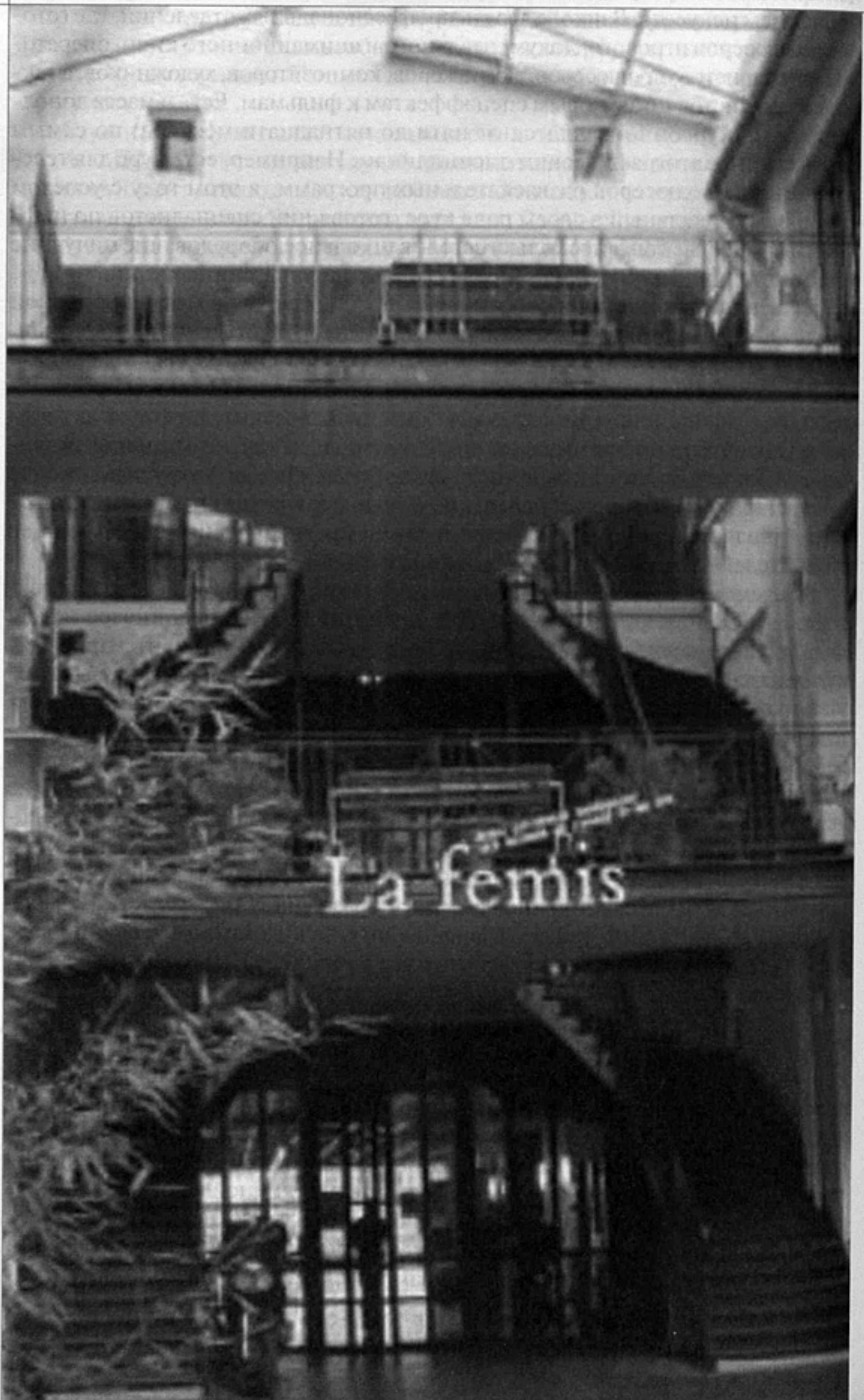
Лондонская киношкола основана в 1956 году. Сейчас в ней на основной двухгодичной программе учатся приблизительно 130 студентов из 32 стран. Обучение здесь также платное — примерно 31 тысяча фунтов для всех учащихся. Школа зарегистрирована как независимая благотворительная организация. Она не финансируется государством и практически существует на деньги студентов. Эта школа имеет спонсорскую поддержку, но она не такая значительная, как в Национальной школе. Возможно, поэтому здесь менее строгие критерии отбора студентов и гораздо больше иностранцев, хотя все предоставляемые школой стипендии также предназначены для британцев или жителей стран Европейского союза.

Академический год состоит из трех семестров, и перед каждым из них осуществляется дополнительный набор студентов: в сентябре, январе и мае. Но большинство поступают, конечно же, в сентябре. Абитуриенты присылают сценарий короткого, примерно трехминутного, фильма, все сцены которого должны быть проиллюстрированы эскизами или фотографиями, эссе на недавно увиденный фильм и портфолио с работами — фильмами, фотографиями, рисунками или даже критическими статьями. Затем часть абитуриентов приглашают на интервью, в ходе которого и принимается решение, кого из счастливчиков следует принять в школу. Все дипломы школы дополнительно подтверждаются Лондонским университетом Метрополитен. Студентам вовсе не требуется иметь опыт работы в кино до поступления в школу, но обязательно хотя бы незаконченное высшее образование или трехлетний рабочий стаж и блестящий уровень владения английским языком. Средний возраст студентов колеблется от двадцати пяти до тридцати лет, в Национальной же киношколе почти всем студентам за тридцать.

Поскольку здесь нет узкой специализации и профессионально студенты определяются лишь в конце второго года обучения, то за это время у них есть уникальная возможность попробовать себя в шести главных кинематографических профессиях. В качестве режиссера, оператора, монтажера, звукорежиссера, художника и продюсера. С каждым семестром задания усложняются. Так, в первом семестре все снимают небольшой черно-белый немой фильм на натуре, затем постепенно прибавляется цвет и звук, опыт студийной и документальной работы, пока, наконец, не наступает время съемок выпускного фильма.

Уникальность школы состоит в том, что здесь всего за два года обучения студенты могут приобрести навыки практически всех профессий, и, что самое интересное, — с нуля.

ОПЫТ



Киношкола
La Fémis

НИКОЛАЙ ХОМЕРИКИ:

«Там учат ремеслу, а не «любви к прекрасному»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПАИСОВА

Елена Паисова. В какой киношколе Парижа вы учились?

Николай Хомерики. Я закончил школу La Fémis. В Париже есть две государственные киношколы — La Fémis и Школа Луи Люмьера (Ecole nationale superiéure Louis-Lumiére). В La Fémis упор делается на творческие профессии, а в Школе Люмьера готовят в основном специалистов технических специальностей, таких как операторское мастерство, звукорежиссура. Там даже изучают математику.

Е.Паисова. Как происходит отбор учащихся на курс? Вступительные экзамены?

Н.Хомерики. Для поступления в La Fémis существуют два конкурса: национальный, в котором участвуют граждане Франции, и международный — там отдельное жюри, своя система отбора. За исключением некоторых особенностей в заданиях конкурсы почти идентичны, кроме того, в национальном количество претендентов на место гораздо больше. Во Франции эта школа очень популярна. На режиссерский факультет конкурс около шестидесяти человек на место, а для студентов из других стран — пять человек. Я как гражданин России участвовал в международном конкурсе.

Первый этап — подача необходимых документов: руководство должно определить, можешь ли ты — теоретически, гипотетически — поступить в эту школу, достаточный ли у тебя уровень образования, высокие ли оценки. Если все устраивает, тебя допускают к участию в конкурсе. Сам конкурс проходит в три тура. Первый тур заключается в том, что тебе присылают на выбор три слова, по одному из которых нужно сделать документальное исследование. То есть нужно найти вдохновение в этом слове, осмыслить его по-своему и сделать материал. На конкурс, например, можно прислать часть диалогов с человеком, который участвовал в исследовании, или другие материалы, показывающие, как ты работал над фильмом на заданную тему. Например, я выбрал слово «маска». Поехал в глушь, встретился с человеком, который, как мне показалось, живет чужой жизнью, а на самом деле он совсем не тот, кем кажется. Я решил с ним побеседовать. Затем прислал на конкурс стенограмму наших разговоров. Этот человек поначалу был очень закрытым, но постепенно раскрылся, начал рассказывать о своей жизни, о том, что боится смерти... Присылать можно любые материалы — видео, аудио, диктофонные записи, тексты. Если ты успешно прошел первый тур, тебе снова присылают три кодовых слова или отрывка — в моем случае это были отрывки из стихотворений и три задания. Нужно было выбрать отрывок и описать, какой бы ты мог снять по нему фильм, затем описать, как ты раскадровал бы сцену в фильме по одному из отрывков, какие там

были бы диалоги. Ты пишешь одну-две страницы на тему самого фильма, пару страниц о том, как снял бы ту или иную сцену. Также нужно нарисовать раскадровку сцены, хотя бы примерную. Дальше — третий тур: собеседование. Оно проходит уже в Париже, где с тобой беседует жюри, состав которого каждый год меняется. На собеседовании спрашивают о том, почему ты выбрал эту профессию, чем интересуешься, определяют твой культурный уровень, узнают про стремления и желания, о том, какое кино ты хотел бы снимать, каким ты его видишь. И уже по результатам третьего тура тебя зачисляют на курс.

Е.Паисова. Обучение в киношколе платное или есть бюджетные места?

Н.Хомерики. Обучение для всех бесплатное, но для получения гранта необходимо, чтобы у посольства в стране, из которой подавались документы, были деньги. Мне повезло, поскольку в момент, когда я поступал, французскому посольству в России был выделен бюджет на обучение российских студентов во Франции, и, когда я поступил, они согласились оплатить мое образование. Самому же заплатить нельзя, потому что это государственная система образования и частные деньги они не берут.

Е.Паисова. Расскажите о структуре самой школы и о том, как построен процесс обучения.

Занятия в киношколе La Fémis

Н.Хомерики. В La Fémis восемь факультетов: сценарный, режиссерский, операторский, звукорежиссерский, факультет монтажа, продюсерский,

дистрибьюторский и художественно-постановочный. На каждом факультете учатся примерно пять человек — довольно мало, поэтому и конкурс большой. На каждый факультет берут максимум одного иностранца. Программа обучения рассчитана на четыре года. Первый год — так называемый год «общего сопереживания», когда у всех одинаковая программа, независимо от выбранного факультета. Все учатся вместе, одним курсом, начинают снимать кино. Одно из первых заданий — снять на видео небольшую трехминутную зарисовку. Грубо говоря, ты пишешь три строчки, тебе сразу дают камеру и говорят: «Иди снимай». В этой школе нет системы оценок. Ты просто должен вовремя сдавать задания, серьезно работать. Все, что снимают студенты, выносится на обсуждение, в котором участвуют разные профессора (их состав также постоянно меняется от задания к заданию), они анализируют все работы. Оценивают замысел, игру актеров, дают советы, как лучше было расположить камеру в той или иной сцене, и т.д. Заканчивая первый курс, студенты снимают фильм на 16-*мм* пленку, при этом все меняются ролями, чтобы каждый, независимо от того, на каком факультете учится, мог прочувствовать все «прелести» другой профессии. Я поработал у своих однокурсников как звукорежиссер, оператор, продюсер, художник-постановщик. Таким образом, я попробовал себя во всех профессиях и прошел все стадии кинопроцесса. И другие студенты тоже. Студент, поступивший на факультет звукорежиссуры, работал и оператором, и режиссером. Поэтому в школе все хорошо понимают друг друга, узнают, что и как функционирует в разных профессиях. Финальный фильм оценивает уже новое жюри. Профессиональные кинематографисты анализируют работы, хвалят или ругают, объясняют, что получилось, а что нет, и главное — почему не получилось.

Николай Хомерики

Со второго курса начинается специализация, на каждом факультете — своя программа. У нас на режиссерском все строилось на практике. Нам давали пленку, камеры, и мы постоянно снимали; потом все это обсуждалось, анализировалось. Сначала мы вместе с однокурсниками делали документальный фильм, на который нам было дано около полугода. Затем — игровой фильм, где мы уже работали с профессиональными актерами. У нас была абсолютная свобода выбора: могли снимать что, как и где хочется.

На третьем курсе мы продолжали работать, активно снимать. В конце года студенты должны были снять фильм на 35-*мм* пленку, до этого использовали только 16-*мм* или видеокамеру. Этот первый 35-*мм* фильм уже мог попасть на кинофестивали, остальные же работы по правилам киношколы должны были оставаться в ее архиве.

Четвертый год отводится на подготовку дипломного проекта. Студентам предоставляется бюджет в двадцать тысяч евро, которым каждый может распоряжаться, как он хочет. При этом камера и все оборудование бесплатные, съемочная группа — твои однокурсники. Платить нужно только актерам и за проявку пленок, ну и за саму пленку. Ты сам определяешь формат фильма,

распределяешь бюджет. Были студенты, которые сняли на видео полнометражный фильм за две копейки, а почти весь бюджет ушел на перевод из видео на пленку. А кто-то снимал на пленку трехминутный красивый фильм с хорошими декорациями. И, что самое главное, нельзя искать средства на стороне. Идея в том, что все должны быть в равных условиях.

Е.Паисова. Существует ли в La Fémis система режиссерских мастерских, подобная той, что во ВГИКе?

Н.Хомерики. Во Франции системы мастеров в нашем понимании — когда режиссер четыре года с тобой мучается — нет. Там мастера приезжают на конкретные задания. Мастер-классы у нас проводили Вуди Аллен, Роман Поланский, Ежи Сколимовский, многие французские режиссеры. В школе есть четкая программа: например, с 15 октября по 15 декабря студенты делают упражнения по работе с актерами, с 15 января по 15 апреля — упражнения по операторскому мастерству, с такого-то по такое-то — снимают фильм. На период съемок фильма к тебе прикрепляют профессионала, который будет тебе помогать. И на каждом этапе с нами работали разные профессора. Например, на упражнениях с актерами я сотрудничал с режиссером Филиппом Гаррелем, с которым впоследствии работал над его фильмом. То есть существует система обязательных заданий, на каждое из которых подбирается куратор. Я считаю, это очень хорошая система.

Основное внимание в Европе уделяется практическим заданиям, их очень много. Цель всех заданий — натаскать студента, научить его снимать. Это упражнения на работу с дальним планом, на сжатие или растяжение во времени, на понимание принципов драматургии и т.п. Во Франции уже в течение первого года мы отрабатывали разные аспекты киноязыка, это очень полезная работа. В российских вузах по большей части такими вещами мало кто занимается.

Я учился в Москве на Высших режиссерских курсах и примерно представляю себе сегодняшнюю систему образования во ВГИКе, так что могу судить об основных тенденциях в современном российском кинообразовании. В мастерской В.Хотиненко и В.Фенченко студенты получали практические задания, нам ничего не навязывали, давали относительную свободу. Хотиненко говорил: «Снимайте, что хотите, а я потом выскажу вам свое мнение». Но такой подход — исключение, лишь подтверждающее общее правило. Мне кажется, что наша система мастерских, в которой режиссер берет студента под крыло и ведет за собой, сильно устарела и с моральной, и с технологической точки зрения. Этот подход больше не работает, не дает положительных результатов. В основном мастера пытаются навязать свое ви́дение, выпускнику потом с этим приходится долго бороться, и далеко не у каждого хватает на это сил. Мне кажется, в России настало время все менять, потому что существующая система дает реальные сбои, она стала неэффективной, она ничего не производит. В огромном организме под названием ВГИК коэффициент полезного действия близок к нулю. За последние десять лет оттуда, на мой взгляд, не вышел ни один приличный кинематографист.

Е.Паисова. Во Франции студенты более ответственно подходят к учебе? Какая атмосфера царит в стенах киношколы?

Н.Хомерики. Атмосфера напрямую зависит от особенностей отбора студентов. В России свои особенности, во Франции — свои, но при этом результат плох и здесь, и там. Заходя на режиссерский факультет ВГИКа и глядя на студентов в столовой, я вижу, что этим людям пока рано заниматься режиссурой. Мне кажется, должен быть некий возрастной ценз при приеме на режиссерский факультет — хотя бы двадцать три года, а лучше даже двадцать пять. А сейчас, насмотревшись кино, учиться приходят восемнадцатилетние ребята, сразу после школы, без внутреннего и жизненного опыта. И вот они сидят в столовой и обсуждают всякую чушь. В общем, нетворческая там, во ВГИКе, атмосфера, так я думаю. В этом отно-

шении во Франции ситуация не лучше. В киношколу зачастую поступают странные люди из богемной тусовки, и все чувствуют себя крутыми, потому что поступить сложно. Поступив, многие расслабляются и считают, что жизнь удалась. Но все зависит от тебя самого — ты сам выбираешь, что делать и как жить, как относиться ко всему. Я, например, относился к учебе серьезно.

Е.Паисова. Каковы, на ваш взгляд, основные преимущества европейской системы по сравнению с российской? В каком направлении нужно двигаться ВГИКу?

Н.Хомерики. В российском кинообразовании все строится на монументальном, классическом кинематографе: Бергман, Антониони, Дзеффирелли... У нас учат жизни, говорят, как надо, как не надо. Может, это морализаторство осталось еще с советского времени. Вся система построена на мастерах, которые направляют студента, вкладывают ему в голову свои идеалы: если искусство, то Бергман, если режиссура, то Довженко, Тарковский. В этом плане в Европе все проще — думай сам, делай, что хочешь, никто ничего не навязывает. Хочешь прыгнуть на потолок — прыгай, мы тебе объясним только, по какой колонне прыгать лучше, потому что иная может и сломаться. И советуют, как лучше прыгнуть. Там учат ремеслу, которое важно в кинопроцессе, как и в любой другой сфере. Многим кажется, что снимать кино легко, главное, познакомиться с нужными людьми и раздобыть деньги. Но прежде всего надо узнать, что такое объектив, как камеру держать, как лучше снимать ту или иную сцену, другие нюансы профессии, от которых потом можно сознательно отказаться, но все же знать их надо, это основа. После того как тебя обучили работе с техникой, когда ты понял, что такое камера, начал разбираться в жанрах, направлениях, можешь делать, что хочешь, заняться тем, что для тебя по-настоящему важно. В течение всего периода обучения тебя подталкивают к тому, чтобы ты делал то, что хочешь. В отличие от нашей системы, где всеми твоими действиями пытаются управлять сверху, пытаются «привить любовь к прекрасному». Но художника нельзя научить таланту, можно показать только, как правильно держать кисть. В этом смысле учеба в европейской киношколе дала мне очень много, в частности, возможность трезво оценить свои способности и возможности, взглянуть на кинематограф с другой стороны, наконец почувствовать полную свободу в профессии.

КЛИМ ШИПЕНКО:

«Учат быть независимыми»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Евгений Гусятинский. Клим, расскажи, как ты поступал на кинофакультет Калифорнийского университета, какие были экзамены? Почему, ты думаешь, тебя взяли?

Клим Шипенко. Экзамены достаточно стандартные. Нужно написать, что ты хочешь снимать: какие-то сценарии, рассказы, литературные работы представить. Чем больше текстов ты подаешь, тем больше у тебя шансов. Если абитуриент десять романов пошлет, поступая на сценарный, — это хорошо. Потом все — будущие режиссеры, сценаристы, операторы — должны прислать свои фотоистории. В пятнадцати-двадцати фотографиях нужно рассказать историю. Внятную, с началом и концом. Чтобы каждый посмотрел и понял, что ты хочешь сказать. Ты сам должен эти фотографии сделать, хотя, конечно, можешь смухлевать, попросить друга фотографа. Чем интереснее снято, тем больше баллов получаешь, результат считается в баллах.

Е.Гусятинский. То есть ты послал все это из Москвы...

К.Шипенко. Нет, подожди. Я уехал в Штаты после десятого класса. Там школу закончил, пошел в колледж — изучал телевидение, кино и массмедиа вообще, журналистику. И только после колледжа я поступил в университет. Он называется California State University, Northridge, LA.

Е.Гусятинский. А что еще нужно представить при поступлении?

К.Шипенко. Кучу каких-то сочинений, которые я называю «мотивировочными». Каковы твои цели в жизни, почему ты обратился именно к этой профессии. Десять страниц нужно написать. Сколько там было человек на место, я просто не знаю, это не объявляется...

Е.Гусятинский. А экзамены как таковые были?

К.Шипенко. Не было. Берут на основании суммы набранных тобой баллов.

Е.Гусятинский. Как строилось обучение: первый год — с чего вы начинали?

К.Шипенко. С вводных курсов — по всем профессиям.

Е.Гусятинский. Ты поступил на какой факультет?

К.Шипенко. Там все поступают на отделение кино- и телепроизводства. И нет разделения на факультеты. Первый курс — я писал, меня посылали делать репортажи с митингов, собраний. Потом мы готовили телепрограммы. Историю искусства я изучал два года, было ощущение, будто я на искусствоведа учусь.

Е.Гусятинский. То есть первый год — это изучение базовых вещей. А когда происходит переход на профильное направление?

К.Шипенко. Там есть уровни освоения каждой дисциплины. Например, сценарное мастерство. Есть базовый уровень, потом выше, выше — все более трудные задания дают, все больше работ ты пишешь.

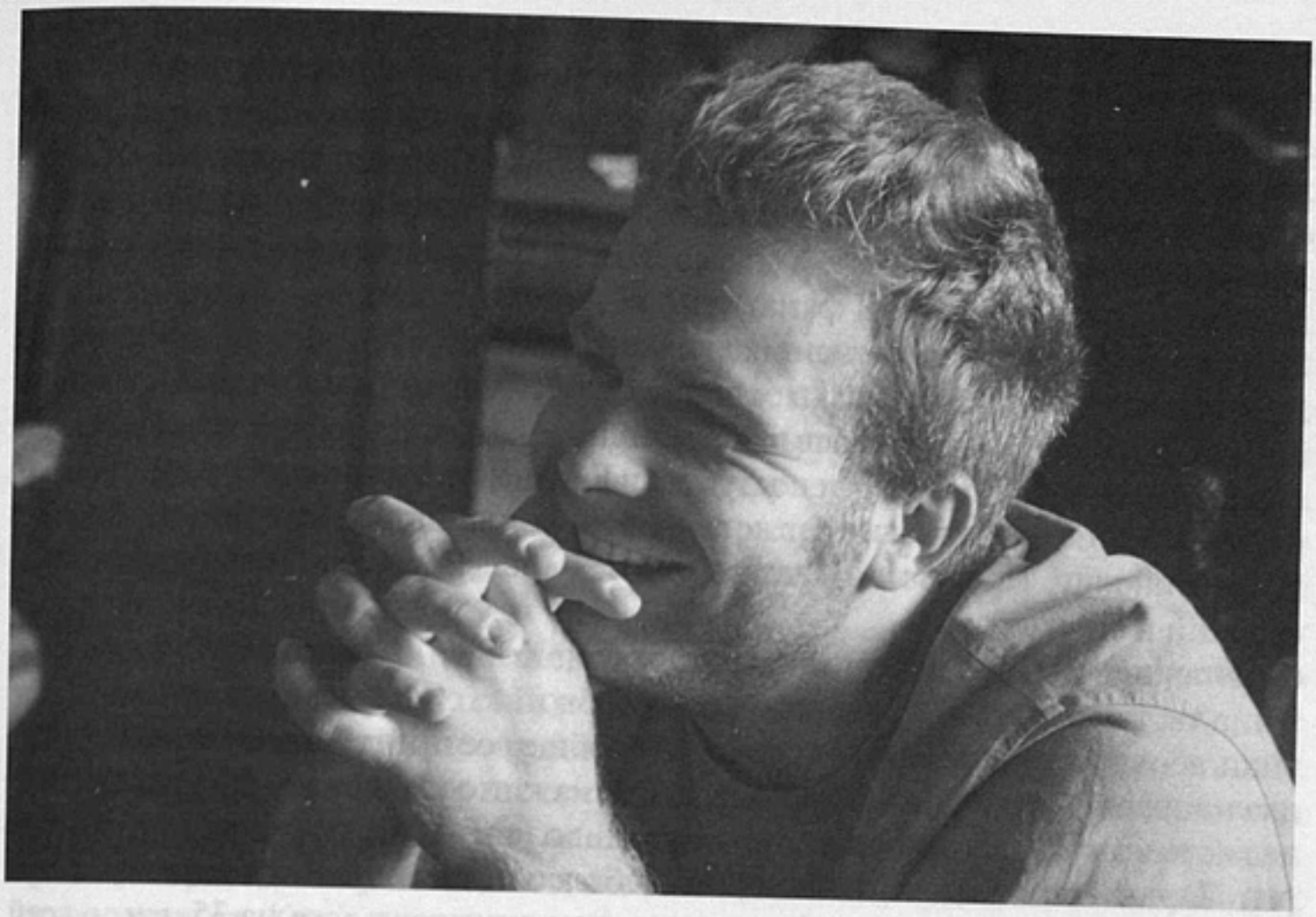
Е.Гусятинский. Это все тоже уже первый год обучения?

К.Шипенко. Нет, ты сам выбираешь профилирующие предметы: можешь взять кинодраматургию, или продюсирование, или монтаж.

Е.Гусятинский. А когда ты должен сделать этот выбор?

К.Шипенко. Пока не закончишь первый уровень, не поднимешься на второй. Я на киноотделение попал только с третьего года. Первые два года я изучал вообще все, что касается искусства, журналистики.

Клим Шипенко (род. в 1983) — режиссер короткометражных фильмов «Ночной экспресс» (2006), «Белая ночь» (2006), «Под фонарями» (2009). В 2009 году поставил фильм «Непрощенные».



Клим Шипенко

Е.Гусятинский. Современное искусство?
К.Шипенко. Да, было и современное. Ты можешь выбирать: в каталоге смотришь «классы»: есть искусство Индии, древних греков (античность), Ренессанс, современное искусство. Но выбираешь четыре позиции из предложенных. Если брать в семестр по одной, получается, что тебе нужно два года. Но ты можешь взять четыре в семестр, правда, у тебя практически не останется времени на изучение чего-то другого. Поэтому ты уже сам думаешь, как лучше распределить свое время. За класс «Искусство» ты должен получить какое-то количество баллов. Там все считается в баллах. Ты думаешь: мне нужно столько-то баллов за класс «Литература», опять же, направление можешь выбирать: современная проза, поэзия, мифы разных народов — миллион разных вариантов.
Е.Гусятинский. Хорошо, когда изучил предмет, сдаешь экзамены?
К.Шипенко. Да, конечно. В конце каждого семестра.
Е.Гусятинский. Когда и с чего начинается обучение собственно кино?
К.Шипенко. На третьем курсе нас подпустили к азам: операторского и сценарного мастерства, режиссуры, актерской игры, монтажа, звукорежиссуры. Понимаешь, задача — ввести во все аспекты кинопроизводства. Дальше ты уже можешь сказать: я пошел на следующий уровень сценарного, а монтаж — на этой стадии остановлюсь. На режиссерском факультете берешь сценарное дело, режиссуру, монтаж.
Е.Гусятинский. А когда ты изучаешь базовые киноотрасли, сразу даются и теория, и практика? Нет разрыва между лекциями и практическими занятиями? Это все происходит одновременно?
К.Шипенко. Да, я помню первый вводный курс операторского: я уже снимал сам, с экспонометром бегал. Помню, футбол снимал. Помнишь рекламу Nike, где в аэропорту играют в футбол? Я хотел что-то подобное сделать. Конечно, получилось убого, но суть в том, что...
Е.Гусятинский. Сразу дают в руки технику?
К.Шипенко. Да. Сначала, естественно, работаешь с 16-*мм* камерами, но в первом же семестре. В конце семестра я уже снимал короткометражный фильм, всего пять минут, но нужно было сделать раскадровку. Не все сразу точно знают, чем они хотят заниматься, но за первые полгода, когда берешь, например, пять вводных классов, ты должен определиться. Я не пошел, например, дальше, чем базовый звукорежиссерский класс, но полгода нас учили настолько хорошо, что можно компетентно говорить со звукорежиссером на его языке. Знаешь, что такое pro tools, как работает аппаратура.

Е.Гусятинский. Занятия ведутся по группам, когда все учатся всему?
К.Шипенко. Берут в год пятьдесят человек. Делят на пять групп по десять человек. И все изучают одно и то же. Потом, на втором году обучения, можно взять следующий уровень любой специальности. Там нет такого понятия — «курс», как у нас. Я примерно знал, кто вместе со мной поступил, но мы учились и с выпускниками в одном классе. У меня было четыре уровня теории кино. Уже на втором курсе. Я фанатично ее изучал.
Е.Гусятинский. А возраст учащихся какой?
К.Шипенко. Разный. Любой, в отличие от Берлинской киношколы, где есть возрастной ценз. У нас училась одна женщина, которой вообще, по-моему, лет сорок пять было. Я собирался поступать в Берлинскую киношколу, но туда берут только после двадцати трех лет. А я в восемнадцать поступил.
Е.Гусятинский. Ну хорошо, изучив азы на первых курсах, ты выбрал режиссерский и сценарный?
К.Шипенко. Нет, режиссуру и операторский. Конечно, можно изучать все, но тогда ты там десять лет будешь сидеть. Тебя никто не выгоняет, просто платишь деньги и учишься. Хочешь, изучи вообще все предметы. Но я выбрал эти два направления. Я учился всего два года на киноотделении. Два года в колледже и два года непосредственно в киношколе. Там все разделено на семестры. Первый семестр — азы, второй — более осознанное освоение мастерства, в третьем ты почти профи, в четвертом снимаешь уже на 35-*мм* со всей голливудской техникой.
Е.Гусятинский. Расскажи подробнее, как шло обучение именно операторскому делу и режиссуре.
К.Шипенко. Операторское — начинали с азов: фотоаппарат, все стандартные экспозиции... Я не занимался собственно фотографией (там есть отдельные занятия), меня интересовала профессия оператора с точки зрения режиссера. Все началось с операторских стилей: фильм нуар, свет...
Е.Гусятинский. Какое кино вам показывали?
К.Шипенко. Нуар, экспрессионистов, фильмы с отчетливым, выраженным типом изображения. Эстетика романтической комедии. Смотришь, что такое эстетика с точки зрения оператора.
Е.Гусятинский. Ты потом сам выбираешь, в каком стиле снимать учебную работу?
К.Шипенко. Да. Можешь снять черно-белый фильм, что не очень приветствуется, потому что многое при этом уходит. Можешь снять что-то светлое и радостное.
Е.Гусятинский. Хоррор?
К.Шипенко. Скорее фильм нуар. И что-то более темное. Как снимается «американская ночь», как ставится красивый свет, характерные вещи: все виды света на лицах, все виды приборов, виды флагов, тележек.
Е.Гусятинский. А как вы работали с крупным, средним планом?
К.Шипенко. Нам давали задания снять, например, красиво романтическую сцену, создать романтическую атмосферу. Есть задания, которые ты должен сделать на натуре, но таких меньше, так как там при дневном свете — лимон, в зените — верхний свет, и мало что можешь сделать, поскольку все зависит не от тебя. Операторов смотрят по интерьерам, потому что именно там они ставят свет. Сложно что-либо сказать об операторе, который снял фильм без единого интерьера. Как снимать старых людей, у которых морщины, какие фильтры нужно ставить, какой свет, как его рассеивать, чтобы он сглаживал все изъяны лица. По таким вещам нас оценивали. Была целая история про движущуюся камеру. Мы должны были снять непрерывную сцену, но не такую, где камера в комнате поворачивается, а где ты ходишь по комнатам, меняешь свет. Мы уже созрели для сложносочиненного трехминутного плана. Я взял стедикам, актеров, сам придумал, что и как снимать: подъезжали машины, актеры выходили из них и поднимались по ступенькам, шли через несколько комнат. Движущиеся камеры меня всегда очень интересовали.

Е.Гусятинский. Какое соотношение между теорией и практикой у вас было? В основном, как я понимаю, практика?

К.Шипенко. Да. Теория была больше как анализ практики. Приносишь задание, и тебе говорят: «Давайте подумаем, что здесь выигрышно, что получилось, что нет. Можем поговорить о фильмах больших операторов, которые хорошо работают с движущейся камерой...»

Е.Гусятинский. А каков итог?

К.Шипенко. Я снимал фильм как оператор. Я осознанно это выбрал. (Кстати, в России у меня были сложности с получением постановки, потому что у меня не было «режиссерского» фильма.) У меня были крутая камера (которой, как мне сказали, «Апокалипсис» снимали), крутая тележка, все, что нужно по свету. В общем, все, как если бы я снимал полнометражный фильм на 35-*мм*. С «зелеными» экранами мы работали уже на дипломных фильмах. Как взрослые...

Е.Гусятинский. И на пленку, и на «цифру»?

К.Шипенко. Да, да, да. И цветокоррекция, и перегоны, соответственно, цифровой монтаж и все, все, все. Потом обратный перегон.

Е.Гусятинский. А теперь про режиссуру. Что вы там делали?

К.Шипенко. Ставили много актерских сцен. Этюды. Отрывки. Изучали разные школы актерского мастерства. Не только Станиславского. Когда спрашиваешь актера, где он учился, и он отвечает «Майзнер», ты должен понимать, что это значит. Как он устроен, как с ним разговаривать. Ставили много отрывков из современной американской драмы, из пьес начала XX века. Никакого Шекспира — Уильямс, Ибсен, Миллер. Я параллельно учился в актерской школе на Беверли Хиллз, в которую ходили уже работающие актеры. Мне было очень интересно, и я три дня в неделю после университета туда ездил: учился, ставил, репетировал. У нас был актерский факультет в школе, но я работал с режиссерами. При этом я мог снимать актеров в своих режиссерских и операторских работах, а на уроках режиссуры мы друг с другом работали. Это было очень важно, педагоги постоянно говорили, что надо побыть в актерской шкуре.

Е.Гусятинский. Как обучали системе жанров?

К.Шипенко. По законам жанра. На уровне собственного сценария.

Е.Гусятинский. Нет такого: сегодня мы занимаемся мелодрамой, завтра — триллером, послезавтра — хоррором?

К.Шипенко. Семестр длится пять месяцев. Два из них занимаемся одним жанром. Приносишь варианты, их критикуют. Пишешь второй вариант, еще через две недели его предлагаешь. А через месяц ставят отметки.

Е.Гусятинский. Сценарии короткометражные?

К.Шипенко. Да. Я просто не шел по ступенькам сценарного отделения, но если идешь по ним, с третьего семестра, по-моему, уже пишешь полнометражные сценарии.

Е.Гусятинский. А какие еще были занятия на режиссуре?

К.Шипенко. В основном режиссерские постановки. Ну и, разумеется, теория.

Е.Гусятинский. А монтажному мышлению обучали?

К.Шипенко. Конечно, теория монтажа была.

Е.Гусятинский. Звук?

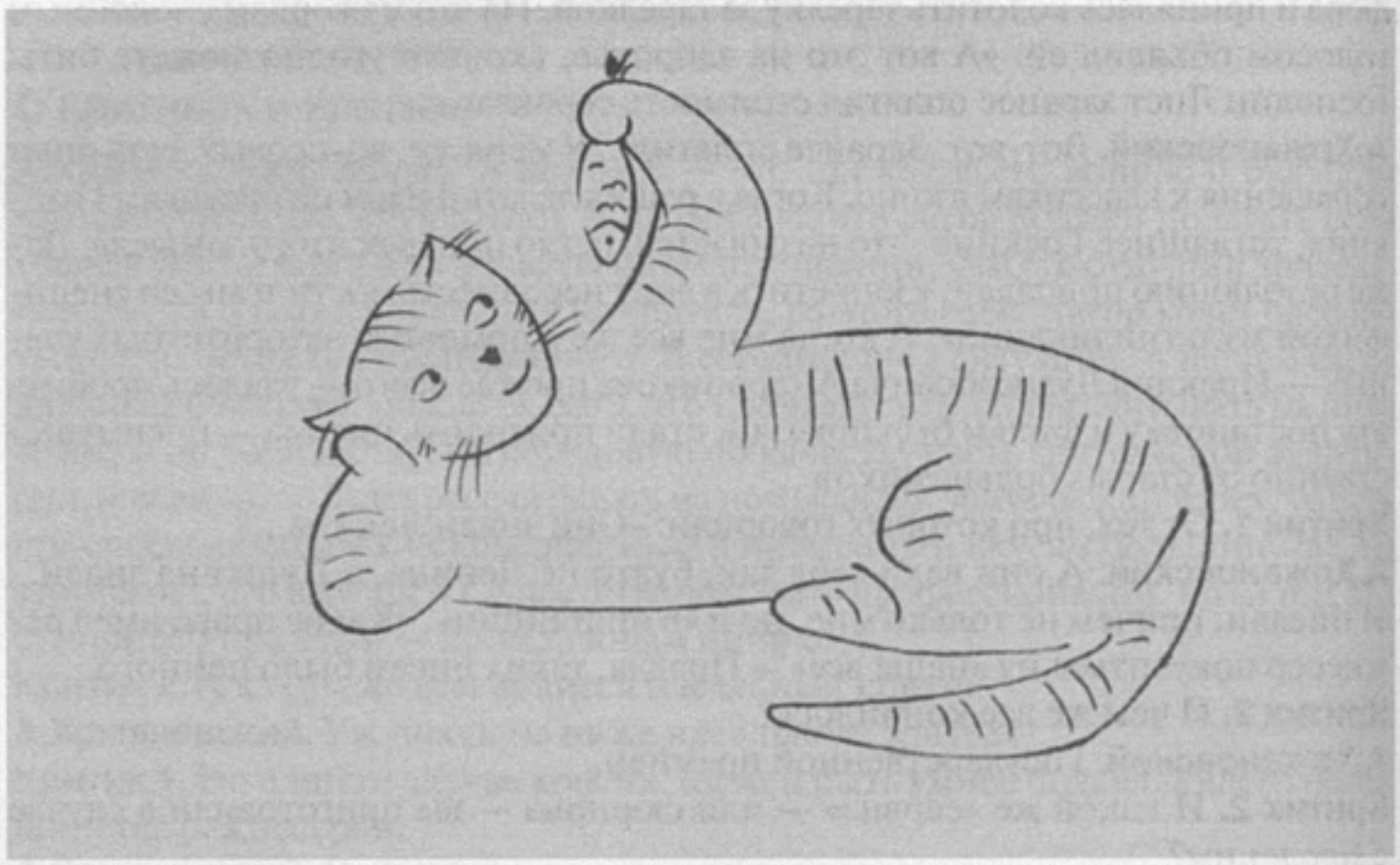
К.Шипенко. Нет, звук отдельно. На вводном курсе занятия, конечно, были. Ты должен освоить какое-то ремесло, получить технический навык. Монтаж — не просто теория, ты должен смонтировать свой фильм. Звукорежиссура — опять же: все процессы записи звука. Шумы, озвучка, перезапись, звуковой монтаж, фоны, дизайн — вот, пожалуйста.

Е.Гусятинский. Существует ли в Америке, как в России, система мастерских? Студентов прикрепляют к одному мастеру?

К.Шипенко. Нет такой системы. Ты можешь учиться режиссуре у одного человека, а можешь у другого. Или сразу у нескольких. Ты можешь выбирать, кру-

группы сделать что-то новое. А кого-то эта попытка будет раздражать, ибо она выбивает привычную почву из-под ног. Я допускаю и принимаю любые мнения. Кроме случаев, когда авторы этих мнений излагают их с безоговорочностью истины в последней инстанции. Это говорит о них как о людях закомплексованных, а я, в свою очередь, достаточно самокритично отношусь к своим способностям в качестве психотерапевта.

И потом, тут трудно себя утешить: ведь количество людей, не любящих творчество Бродского и не признающих его, огромно. Но Бродский от этого не перестает быть Бродским.



«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину»

Куда ж нам плыть?

Критик 1. У тебя есть какая-нибудь профессиональная мечта?

А.Хржановский. Я бы хотел продолжить изучение путей свободы в строении фильма. Так, чтобы, не порывая с традицией — иначе киноязык может обернуться заумью, — добиться максимальной непосредственности высказывания. Максимальной раскрепощенности. Вы обратили внимание на то, чем речь интеллигентного человека отличается от речи официальных лиц?

Критик 2. Последние обычно в большей или меньшей степени зажаты.

Критик 1. То ли им мешает галстук, то ли груз обязательств перед избирателями...

А.Хржановский. Вот-вот... А я мечтаю о том, чтобы мысль и чувства, их звучание были уподоблены опытам Бродского, когда в самой звукописи появляется возможность второго голоса. Как в такой вот строчке: «Прохожий пересекает мостовую с риском быть заплеванным насмерть».

Критик 1. Так это же вторая экспозиция!

А.Хржановский. Так... да не так. Речь идет, скорее, о некоей вибрации изображения. Не физической, разумеется, а содержательной.

Критик 2. Туманно как-то изъясняться изволите, господин учитель.

А.Хржановский. Так в кино без дыма и тумана вы ничего не снимете.

Об издержках творческого процесса

Критик 1. Остался ли материал, который не вошел в фильм?

А.Хржановский. О, да! Начиная со сценария. Я уже говорил, что от нескольких эпизодов, написанных Ю.Арабовым, мне пришлось отказаться сразу. Не потому, что они были плохо написаны. Но потому, что они были написаны либо мимо моего замысла, либо не в моем поэтическом ключе.

Юрия Николаевича привлекала мифология 40—60-х годов, меня не только она одна. Когда собрание мифов становилось слишком навязчивым, настолько, что за мифами мы могли позабыть главного героя — Поэта, — мне приходилось часть этих мифов убирать. Кроме того, были эпизоды, которые Юрий Николаевич написал добросовестно по моей просьбе, но они также не вошли в режиссерский сценарий. Например, эпизод, в основу которого была положена история несостоявшихся съемок Бродского на Одесской киностудии. Сохранилась фотография, на которой поэт изображен в форме немецкого офицера. История этой фотографии такова. В начале 60-х

«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину»

Бродского вызвали на пробы в фильме о секретаре райкома комсомола в Одессе. (Фильм должен был сниматься по сценарию, кажется, Григория Поженяна, много тогда писавшего для Одесской киностудии — отчасти на правах известного поэта и сценариста, отчасти — героя войны, преждевременная память о котором была запечатлена в Одессе на мемориальной доске с перечнем имен павших смертью храбрых защитников города. Я жалею, что не удосужился расспросить об этом Поженяна, когда он был жив, была такая возможность.) Бродский, как говорят, был утвержден на главную роль, но чуть ли не в этот момент в ленинградской газете появился тот самый злополучный фельетон «Окололитературный трутень», после которого и начались все важнейшие события в жизни героя фельетона — от суда и ссылки до выдворения из страны и Нобелевской премии. Так Бродскому и не суждено было сняться в кино о секретаре райкома. Но зато он провел несколько дней в этом замечательном городе и даже успел во время пребывания на киностудии примерить костюм немецкого офицера и попозировать в нем фотографу.

Поскольку в первоначальном замысле я предполагал использовать фотографии гораздо более широко, чем это произошло в окончательной редакции, мне показалось весьма заманчивым включить в фильм эпизод с участием Поэта в роли, костюм для которой он на себя примеривал. Но из этой вставки ничего не вышло — она уводила наш рассказ несколько в сторону. Это же относится и к ряду снятых эпизодов, которые пришлось сократить в монтаже.

Или вот история с пишущей машинкой. В фильме есть партия пишущей машинки — в звуковой партитуре. Машинка фигурирует — в кадре и за кадром — не однажды. Но звучит всегда по-разному и тембрально, и ритмически: одно дело, когда она звучит под пальцами самого поэта, другое дело —

в бюрократической канцелярии одного из учреждений, по которым скитаются родители поэта в надежде получить разрешение на выезд.

Очень жалею, что при монтаже из фильма выпал эпизод отъезда Бродского из страны, когда таможенники — литеру за литерой — раскурочивают его орудие труда. «Такое вот они устроили мне прощание», — сокрушался поэт.

О гротеске

А.Хржановский. Вернусь на секунду к вопросу о гротеске: родная страна всегда была, есть и, я думаю, будет не только «родиной слонов», но также исконной территорией гротеска. Чего стоит лозунг о том, что мы строим «самое справедливое общество на земле». Так что знаки визуального ряда — лозунги и плакаты — были нам чрезвычайно важны. Во время монтажа мне важно было распределить фонограмму по кадру так, чтобы она была поддержана жестом. Более того, каждый жест должно рассматривать не обособленно, а как некое голосоведение, когда этот самый жест передает «тему» соседствующему с ним жесту. Так, в эпизоде «Кинотеатр» подчеркнутый кивок героя, с одной стороны, совпадает с призывом в кинотеатр «Спартак», а с другой — переводит внимание зрителя на певицу, выступление которой показано отдельно следующим планом. Певица же, в свою очередь, жестом вскинутых рук как бы подпирает висящий у нее за спиной лозунг.

Критик 1. Кстати, лозунг, написанный на кумаче, не впервые появляется в картине. И до, и после этого эпизода мы увидим эти характерные для советской действительности знаки.

Критик 2. Один коллега мне рассказывал, что на некоей провинциальной станции он видел написанные на красном кумаче слова: «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить». Слова эти были взяты в кавычки, а под ними — подпись: В.И.Ленин.

Критик 1. Лозунги можно отнести к сквозным мотивам фильма.

А.Хржановский. Идея такого мотива была заложена еще в сценарии. Юрий Арабов сочинил довольно нелепые по своей бредовости лозунги. И в то же время они походили на реальные, вплоть до эффекта натуралистического. В этом, кстати, и состоит один из секретов гротеска. Чтобы он не превратился в грубое кривляние, его надо выращивать на чрезвычайно естественной почве. Тогда и для зрителя его восприятие будет естественным.

Критик 2. Значит, лозунги — от всем известного, классического ленинского «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» до стилизованных под сталинскую демагогию «Советский народ имеет право на...» — сквозной элемент оформления? Где он возникает?

А.Хржановский. В зале несметных пищевых богатств виден лозунг насчет права народа на высококалорийное питание, затем мы видим в школе лозунг о праве на мелодичную музыку (это, между прочим, можно рассматривать как парафраз на «Антиформалистический раек» Шостаковича). Заметьте также, что этим красным транспарантом «аккомпанируют» пионерские галстуки в школьных сценах и красный цвет в натюрмортах «Книги о вкусной и здоровой пище» — здесь этот цвет выходит за рамки естественного, становясь свекольным серпом и молотом, звездой из красной икры, буквами «СССР», розами искусственных букетов...

Критик 1. Но лозунги присутствуют и в хроникальных кадрах.

А.Хржановский. В кадрах футбольного матча на стадионе и затем в порту, во время встречи «Стефана Батория», эти транспаранты видны, как мета того времени.

Другой метой является фон, который присутствует в виде радио- и телевизионных передач. Там звучат такие же лозунги и песни славословия вождям. В последней части, когда Поэт возвращается на родину, лозунгам коммунистическим приходят на смену лозунги капиталистические — в виде навязчивой и повсеместной рекламы.

Это один из элементов того перевертыша, который как структурный принцип присутствует в построении картины.

Критик 1. Можно ли считать, что другим структурообразующим принципом является принцип контраста?

А.Хржановский. Контраст, работающий в определенной симметрии. Так, у каждого эпизода, у каждого пластического образа, а порой у отдельных кадров существует своя «рифма». Пропагандистская часть аранжирует всю картину, она возникает как в местах, где ей сам бог велел, «всесильный бог деталей», например, портреты вождей в канцеляриях совучреждений, так и в местах, которые могут показаться для этого неподходящими, скажем, в кабинете психотерапевта в виде портрета Карла Маркса.

Не только поэт

А.Хржановский. Бродский интересен не только как поэт, но и как философ, обладающий очень цельным и отчетливо артикулированным взглядом и на проблемы современной ему жизни, и на так называемые вечные вопросы.

Я пересмотрел уйму материалов «внехудожественного плана» — интервью, воспоминания современников и т.п. Надо сказать, что в этой работе мне очень помогла моя бывшая сокурсница — замечательный режиссер и человек редчайших достоинств Инна Туманян. Она была горячо заинтересована всем, что я делаю. И я горюю, что ее нет с нами. Мы по крохам собирали отдельные текстовые штрихи, чтобы ввести их в ткань фильма. Слова Бродского о том, что в нашей стране люди привыкли не уважать друг друга и что ничто не удается организовать так удачно, как бездушие, мне кажется, еще долго будут актуальны для нашего отечества.

Вертикальный монтаж

Критик 1. Можно ли считать, что в построении музыкального ряда ты думал о статье Эйзенштейна «Вертикальный монтаж»?

А.Хржановский. Это, на мой взгляд, один из лучших текстов о связи изображения и музыки, чье значение выходит за рамки узкопрофессиональные.

Критик 1. Может, ты пояснишь на примерах, где, на твой взгляд, наиболее полно проявилась на практике эта теория Эйзенштейна.

А.Хржановский. Такой пример можно взять из любого места фильма. Но, разумеется, эпизод «Исход музыки» может служить примером, наиболее наглядным в прямом смысле слова. В этом эпизоде мальчик возвращается из школы и видит, что из подъезда его дома грузчики выносят пианино. Мальчик не понимает, что все это значит. Он бросается в подъезд, застает родителей, что называется, в скорбном бесчувствии и слышит от матери: «Нам предстоит долгое путешествие на Восток — вот мы и решили избавиться от громоздких вещей». А голос рассказчика за кадром поясняет: «В связи с «делом врачей» всех евреев Сталин намеревался депортировать из Москвы и Ленинграда, был подготовлен специальный указ».

Мальчик смотрит в окно и представляет себе образно эту картину: вот пианино отрывается от земли и пролетает мимо окна... Вот в другом подъезде показывается рояль и тоже взмывает в воздух. Вот под звуки еврейского оркестра в небо взмывает скрипка... И вот уже целый оркестр движется в небе в одном направлении...

Критик 1. Это к тому же намекает на зримое воплощение гоголевского вопроса: «Что будет с нами, если музыка нас покинет?»

Критик 2. Я обратил внимание на то, что некоторые темы повторяются несколько раз.

А.Хржановский. Это соответствует общему принципу композиции. Может быть, наша беседа — подходящий для меня случай, чтобы признаться в любви не только к Эйзенштейну, но и к его учителю Мейерхольду. Последний характеризовал свой метод как «музыкальный реализм». И вся система — от вос-

питания актеров, где такое значение придавалось ритмике, пластике (знаменитая мейерхольдовская биомеханика была неотделима от принципа так называемой «дансантности», то есть танцевальности), до общей композиции, включая построение отдельных мизансцен, — была подчинена этому принципу.

Критик 2. Но ведь бывают фильмы, где музыка как таковая отсутствует, причем им не откажешь во внутренней музыкальности.

А.Хржановский. Разумеется. Так же, как, с точки зрения физики, состоянию, скажем, покоя не откажешь в определении одной из разновидностей движения.

Критик 1. Таковы фильмы Луиса Бунюэля, который принципиально обходился без музыки.

А.Хржановский. Это один из самых убедительных примеров, ибо среди режиссеров, избегающих музыки, трудно назвать фигуру более мощную, чем великий испанец. Но я беру на себя смелость не разделять подобную эстетику. Более того, звуковой ряд — а в него входят, я подчеркиваю это, не только музыка, но и шумы как атмосферные, так и синхронные (речевую фонограмму, то есть текстовую часть мы выводим за скобки) — много строится по законам музыкальной формы. Стоит ли говорить, что такое построение распространяется на всю вещь в целом. Поэтому вы и обратили внимание на повторяемость музыкальных и пластических тем.

Критик 1. Это особенно заметно на примере темы, взятой из Баха. Это, если я правильно ее опознал, Сарабанда из Партиты.

А.Хржановский. Из Английской сюиты. В первый раз эта тема появляется как знак дома. Дом в понимании широком. Не только как жилья, но и как собственного внутреннего мира, и как родительского крова, семьи. Именно такой характер эта тема имеет в первом своем проведении. И когда она возникает и во второй, и в третий раз, зритель ее уже эмоционально ассоциирует в соответствии с первой заявкой. Во втором проведении темы, в эпизоде, который можно назвать «Мальчик и река» (или «Мальчик и город», что означает примерно то же, что «Мальчик и его Дом»), музыка Баха распространяется на пространство, физически более обширное, чем родной дом. Но в своей обширности не теряющее значения чего-то сокровенного для нашего героя.

Еще раз о форме

Критик 2. Но вы рисковали, ведь необычная форма вызывает чаще всего сопротивление у зрителя — почти на бессознательном уровне.

А.Хржановский. Я надеялся все же, что со зрителем рано или поздно произойдет то, что произошло с героем пьесы Геннадия Шпаликова «Гражданин Фиолетовой республики». Ее герой — юный принц — страдал водобоязнью. Однажды придворным все-таки удалось затащить его в бассейн. После купания принц отдает распоряжение: «Казнить всех придворных». «Но за что, Ваше высочество?» — «Почему мне раньше не сказали, как я люблю мыться?»

Я полагаю, что реакция зрителя зависит от его внутренней готовности к восприятию текстов такого рода. Некоторые (их большинство) настроены исключительно на переваривание традиционных форм и ни за что не согласны «мыться». Во всяком случае, до тех пор, пока им не будет предоставлена такая возможность. Публика более подготовленная — чтением настоящей литературы, слушанием классической и современной музыки, встречами с изобразительным искусством — воспринимает этот фильм с открытой душой и с любознательностью, которую я лично высоко ценю в зрителе как в моем соавторе.

Еще несколько слов о зрителе

А.Хржановский. Раньше, если хотели заклеймить режиссера (писателя, композитора...), говорили, что он занимается самовыражением. На мой взгляд,

это есть высший комплимент, значит, художник не считает необходимым искусственно ограничивать себя, свои мысли и чувствования, свой язык, а готов поделиться этим со зрителем на равных. Преодолевая сокровенный порог: «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя...» Во всяком случае, пытаясь это сделать. То есть автор не считает зрителя ниже себя, он доверяет зрителю как партнеру. Поэтому презрительное в прежней критике выражение «искусство для искусства» в качестве порицания должно быть дезавуировано.

«Цель поэзии — поэзия — как говорит Дельвиг (если не украл этого)».

Я еще двадцать лет назад рад был процитировать Александра Сергеевича в пушкинской трилогии. Зритель же — причем не только наш, российский, это процесс глобальный — настроен на восприятие fast food. Запрещать читателю, воспитанному на чтении расхожей беллетристики, читать Марселя Пруста, а любителю поп-музыки — слушать квартеты Шостаковича было бы и негуманно, и нереально. Более того, по нынешним условиям эти зрители имеют право на высказывание — если не в СМИ, то в Интернете.

Подводя итоги

Критик 1. Хочется задать глупый вопрос: мог ли этот фильм быть другим?

А.Хржановский. Для меня этот фильм, как и путь, пройденный до него, абсолютно закономерен. Я уже рассказывал о том, что Лев Владимирович Кулешов, у которого я учился режиссуре художественного фильма, всячески поощрял мой интерес к другим видам кино и склонность к свободе формы. Кроме того, я считаю, что полижанровые структуры и полистилистика как нельзя лучше соответствуют характеру нашего времени, его особенностям, его тяготению к интерактивным формам. Но главное, на мой взгляд, в искренности высказывания. Как я сформулировал еще в далекой юности: «...Говорить от своего лица куда трудней, чем от лица эпохи»...

Ну а что касается того, насколько так называемому «широкому зрителю» близка полифония в чем бы то ни было, — это уже проблема скорее зрителя. В зависимости от того, насколько он далеко ушел от девицы, описанной в известной басне Николая Эрдмана:

Однажды Бах спросил свою подругу:
«Скажите мне, вы любите ли фугу?»
Смутясь и покраснев, как рак,
Девица отвечала так:
«Не ожидала встретить в вас нахала!
Прошу вас, не теряйте головы!
Я девушка и вовсе не слыхала
Того, что здесь назвали вы»...
Она росла в провинции у тети.
Теперь таких девиц вы не найдете.

Живой Журнал - Microsoft Internet Explorer

Файл Правка Вид Избранное Сервис Справка

Назад Поиск Избранное

Адрес: http://www.livejournal.ru/

Распродажа Татьяны Толстой

91, 17 августа в 10 ч. 00 мин.

Сергей dr-piliulkin Лукьяненко откликнулся на ре
Татьяны tanyant Толстой, которая в своем блоге
платков и духов. Русский народ, налетай!

Чудотворная сила ЖЖ

96, 16 августа в 19 ч. 00 мин.

Андрей rovego Егоров удивляется, что в последн
вызывают неожиданный положительный резонанс.
"Билайна", который вернул ему четыреста несправ
рублей. Чудеса да и только!

Другие материалы

газета.ru
первая полоса

Обнаружен настоящий отец

Чемпионат.р

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Беда коммунизма

ЖЖ КАК ЗЕРКАЛО РУССКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Область, с которой были связаны «самые светлые ожидания последнего времени» и которая в течение нескольких последних лет катастрофически растеряла свое обаяние и кредит доверия, — это блоги вообще и Живой Журнал в частности. И дело не в чьем-то индивидуальном разочаровании, а в последовательной смене общего понимания пользователями ЖЖ того, чем они на самом деле пользуются.

Немного истории. С конца 90-х и на заре 2000-х в Интернете возникают онлайн-платформы, предлагающие любопытный сервис — возможность вести собственный интернет-дневник, а также читать дневники других пользователей. За последнее время таких сервисов в Интернете появилось необозримое количество, в техническом отношении они ничем не хуже, чем livejournal.com. Однако сложилось так, что именно LiveJournal (термина «Живой Журнал» тогда еще не существовало) в начале нулевых стал лидировать по числу зарегистрированных пользователей как в мире, так и в России, превратившись фактически в русскоязычный сайт номер один.

Посреди множества больших и малых деревенек и поселков городского типа в Интернете появился многотысячный многонациональный город. С быстро растущей русской диаспорой, с сотней клубов по интересам. С десятками, а вскоре сотнями салонов с их писаными и неписаными правилами. Со своими героями и антигероями, проповедниками и клоунами, резонерами и клакерами. За какую-то пару лет LJ вымахал в уникальный онлайн-мегаполис с постоянным приростом населения, чья жизнь не замирает ни на минуту.

С момента своего образования в 1999 году и до 2006-го вся эта виртуальная территория принадлежала девятнадцатилетнему уроженцу Айовы и выпускнику университета в Сиэтле Брэду Фитцпатрику. Точнее, принадлежащей ему маленькой компании программистов Danga Interactive в Оригоне. Все свои основные услуги LJ предлагал бесплатно. Если сервис нравился пользователю, тот мог оплатить дополнительный счет и приобрести платный статус с некоторыми привилегиями. Сервис был коммерчески неагрессивным: Фитцпатрик неоднократно заявлял, что не допустит на страницах сайта никакой рекламы, и, конечно, free-статус никогда не был «ущербным» по сравнению с paid.

Таким был LiveJournal до того, как в него впервые пришли русские. А теперь перейдем к краткой хронологии русской истории LJ.

18 марта 1999 года — запуск сайта livejournal.com.

2000. Пренатальное существование «русского ЖЖ» в виде первых двух юзеров российского происхождения. Численность клиентов livejournal.com — не более нескольких тысяч и состоит в основном из американцев.

2001. LiveJournal попадается на глаза сетевому писателю Михаилу Вербицкому, который на своем сайте :LENIN: первым сообщает о новом сервисе русским читателям. В результате преподаватель русской филологии и не менее известный сетевой деятель Роман Лейбов заводит себе дневник. Его первая запись «Смешная штука, попробуем по-русски» становится аналогом гагаринского «Поехали». За ту же неделю на LiveJournal из чистейшего любопытства регистрируются десятки, а вскоре сотни сетевых приятелей обоих упомянутых «пионеров» — по большей части московская, петербургская, тартуская и другая разбросанная по всему миру русскоязычная интеллигенция[1] («интеллигенцией» мы в данном случае называем тех, кто *пишет*, совершенно картезиански). Люди, удаленные друг от друга на сотни километров или находящиеся на расстоянии вытянутой руки за соседними компьютерами, получают беспрецедентную возможность комфортабельного, удобно темперированного общения хоть круглые сутки напролет.

2002. Живой Журнал и краткая аббревиатура ЖЖ устанавливаются в качестве русского обозначения LiveJournal.

Самосознание пользователей ЖЖ достигает уровня сообщества. Происходит естественная русификация основных англоязычных терминов (калькированием и не только). Волонтеры переводят на русский язык нормативные документы LJ. Программисты создают различные приложения для LJ (и для ЖЖ). Создается множество дополнительных статистических и других сервисов. В подавляющем большинстве случаев все это делается на чистом энтузиазме, из стремления поддержать «хорошее общее дело». Возникает знаменитый «феномен русского ЖЖ», формируется его особенный (коллективный и даже «соборный», по терминологии Евгения Горного[2]), характер, о котором вскоре начнут много писать.

Становится общим местом наблюдение о разительных отличиях между среднестатистическим пользователем LJ и среднестатистическим пользователем его русскоязычной версии. Первый — американский подросток, фиксирующий в дневнике факты своей частной жизни и читающий лишь непосредственно своих знакомых, число которых редко превышает пару десятков. Средний русский блогер, во-первых, старше (средний возраст — от двадцати пяти до тридцати пяти). Во-вторых, он имеет значительно большее число «френдов» (читаемых авторов), поскольку его принцип «френжения» основан, как правило, на интересе к содержанию дневника и личности автора, а не на личном знакомстве с ним. Многие вообще сразу, без разбора подписываются на максимальное число дневников, чтобы то ли читать всех, то ли — наиболее частый случай — просто заявить о своем существовании максимально большему числу присутствующих. В-третьих, русские блогеры предпочитают не столько бесхитростно описывать свою жизнь, сколько обсуждать общественно значимые проблемы и размещать в своем дневнике собственные произведения — тексты, картины, фотографии и т.д. Многие пробуют импровизировать в онлайн-режиме, изобретая различные «эндемичные» жанры онлайн-письма.

Отношение к ЖЖ в это время — трепетное и восторженное, как к любимой площадке, которую надо совместными силами поддерживать и беречь.

---

[1] Пишу «интеллигенция», ибо в начале правления Путина Интернет в России еще оставался забавой и профессиональным инструментом преимущественно лиц с высшим образованием. По-настоящему народные гуляния начались в www на переломе первого и второго сроков.

[2] За отсутствием ссылки на русском даю ссылку на английский текст Горного: G o r n y Eugene (2004): Russian LiveJournal: National specifics in the development of a virtual community. (http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/texts/en/gorny_rlj.htm)

Начинаются первые *развиртуализации* — встречи «в реале» блогеров, знакомых прежде только по ЖЖ. Возникает множество аутентичных выражений, десятки замечательных проектов — литературных, артистических, концептуальных, медийных и т. д. Это также время создания многих тематических сообществ — клубов по интересам.

Становится ясно, что ЖЖ перетягивает на себя едва ли не всех наиболее активных сетевых авторов; подписные листы и форумы остальных сайтов постепенно вымирают — существуя на отдельных площадках, они уже не могут конкурировать с универсальным и глобалистским ЖЖ. Благодаря своей уникальной возможности объединять разные ресурсы (дневники) *на одной странице* (ныне развившейся в технологию RSS) LiveJournal увел к себе всех, кто хотел *коммуницировать*. Остальные площадки теперь уже посещались в основном ради новостей (новостные сайты), образования (библиотеки, галереи, архивы), покупок (онлайн-магазины) или по рабочим нуждам, но общаться публика шла в ЖЖ. «Где все».

Пользователем a48 (Антон Монахов) создается так называемая лента fif (Fisherman's friends page), объединяющая все зарегистрированные русскоязычные дневники и позволяющая читать все записи всех жж-авторов в режиме реального времени. Впоследствии эта объединяющая модель — ЖЖ как некий универсальный русский Интернет в миниатюре — приведет к тому, что многие чисто бумажные издания и проекты заведут здесь свое представительство.

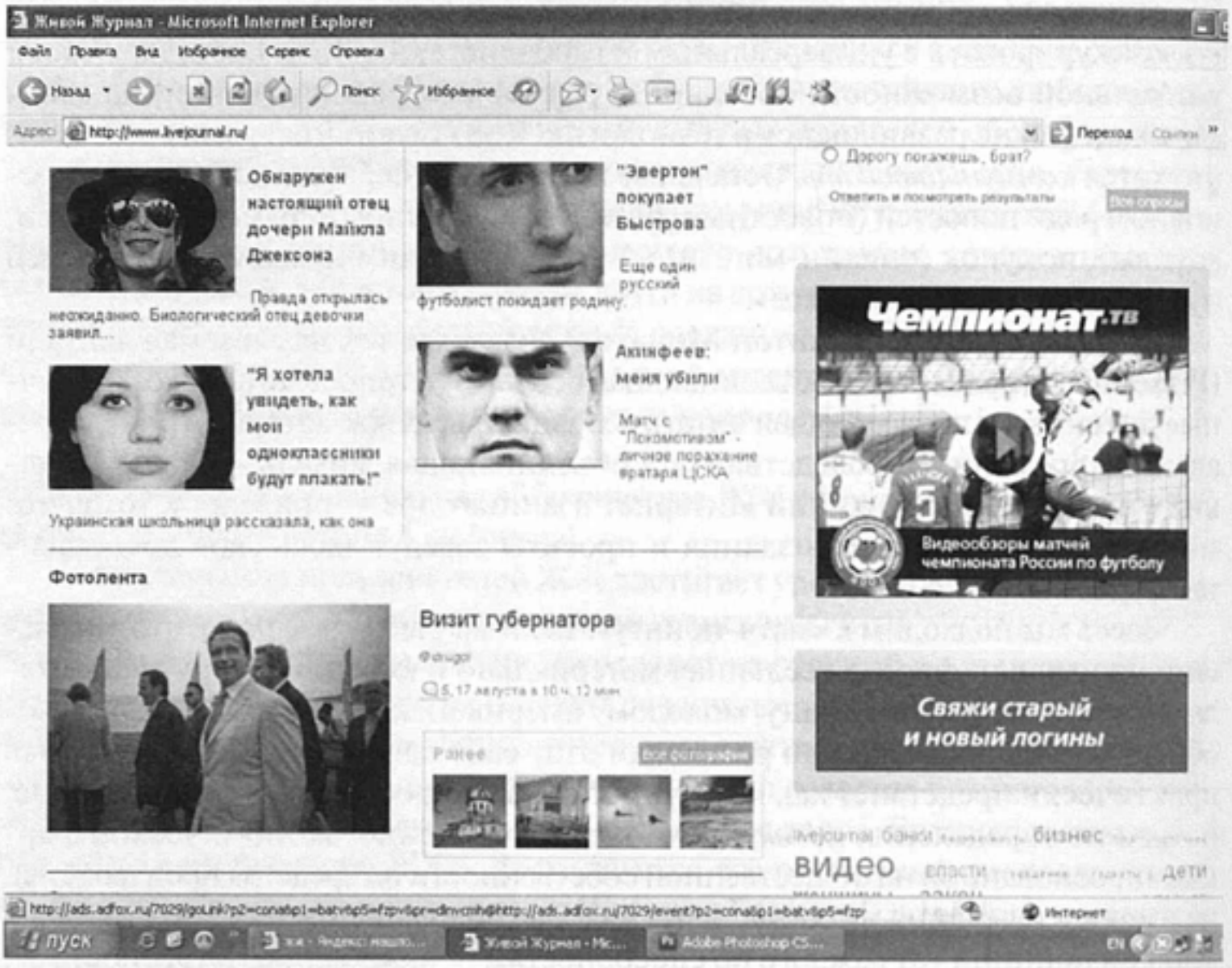
Здесь мы подходим к «матч-пойнту». Если закрыть глаза на то, что эта расширяющаяся цифровая вселенная материально и юридически принадлежала одному конкретному лицу, молодому американскому программисту, и вообразить, что пользователи развивали этот сайт сообща, то Живой Журнал практически предстанет как коммунистическое пространство. В самом деле, исходя из определения коммунизма как общественно-экономической формации, основанной на общественной собственности на средства производства, не имеющей деления на социальные классы, обходящейся без денег и реализующей принцип «от каждого по способностям — каждому по потребностям», трудно не заметить, что ЖЖ был именно таким местом. Местом, которое его жители сообща и добровольно строили, не получая за это никаких иных дивидендов, кроме удовольствия от результатов своей работы и возможности пользоваться ими в дальнейшем. За одним, повторимся, крохотным исключением — все это богатство (текстов, изображений, архивов, коммуникационных связей и т.д.) оставалось, тем не менее, в частной собственности. Что и было отмечено в Пользовательском соглашении, которое каждый юзер подписывал при регистрации.

2002—2003. Начинается переход некоторых чувствительных авторов на закрытый («подзамочный») режим.

В результате политика разведения Интернета как СМИ и Интернета как частного пространства, при входе в которое принято снимать обувь, мыть руки и так далее, осталась в тотальном меньшинстве. А под «приватностью» вскоре стали понимать уровень технической и юридической защищенности автора. *«Все, что выложено в открытом доступе, безотносительно к авторским предуведомлениям и специфике места высказывания (частный дневник, если кто запамятовал), является аналогом сообщения в СМИ»* — примерно так можно сформулировать бессознательную установку и восторженных журналистов, пишущих о ЖЖ, и работников прокуратуры. В наши дни эта установка — взгляд на ЖЖ как на СМИ — победила в государственном масштабе. Блогеры, упорно сражавшиеся за свободу ретранслировать все, на чем не повешен огромный амбарный замок (а иной раз не брезгуя и опускаться до замочных скважин), должны быть удовлетворены: теперь любой их кухонный чих может преследоваться прокуратурой согласно УК РФ.

2004—2005. Словосочетание «Живой Журнал» становится таким популярным, что его периодически берут на вооружение в качестве названия отдельные бумажные издания и другие интернет-проекты.

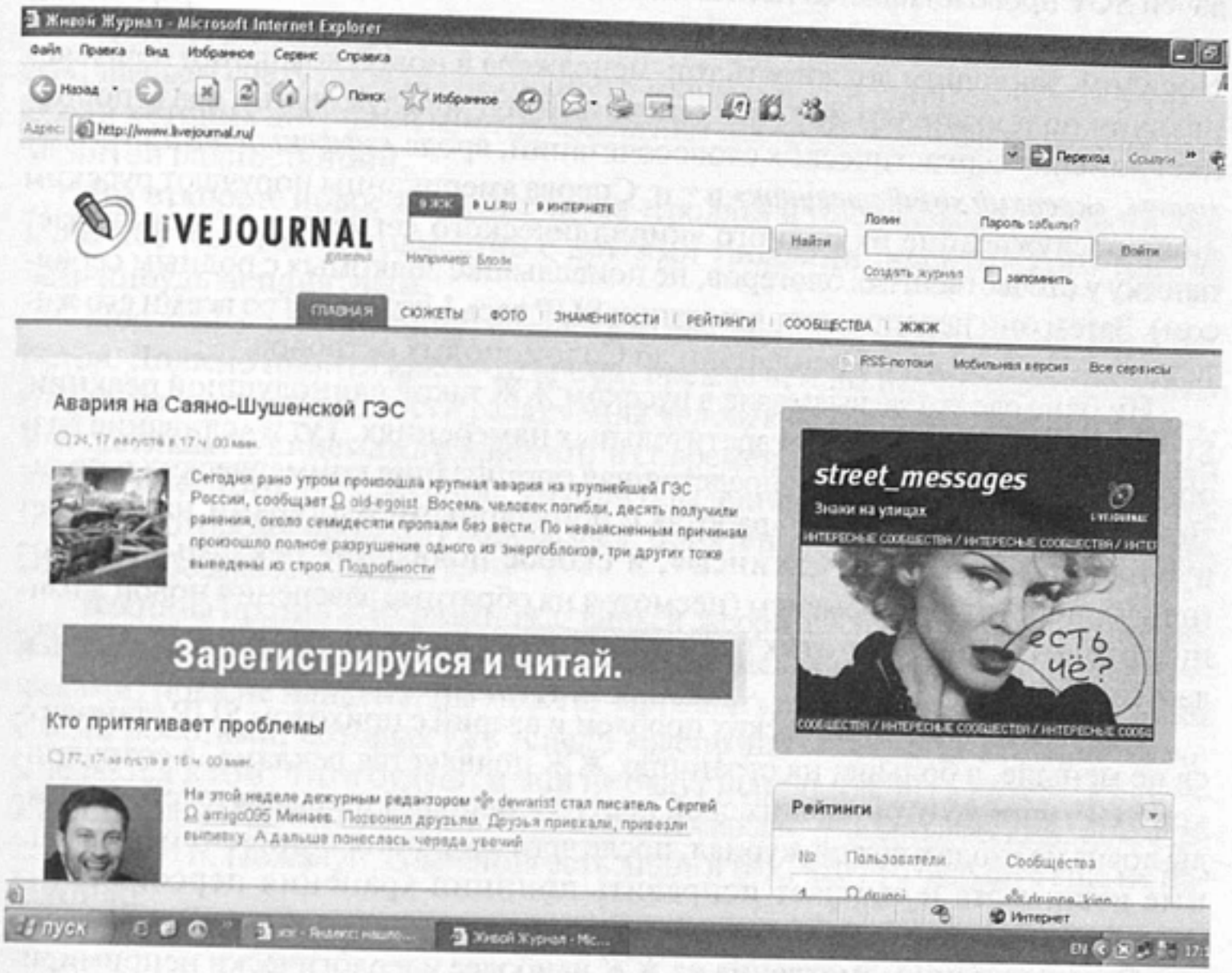
Администрация LiveJournal принимает решение отменить пригласительные коды. Отныне каждый (включая тех, кто уже имеет аккаунт или несколько аккаунтов) может зайти «с улицы» на страницу livejournal.com и в течение минуты завести себе журнал (или сколько угодно журналов). Отмена приглашений была воспринята многими старожилами как катастрофическая демократизация.



В этот период дух волонтерства и экспериментаторства начинает смыкаться с осознанием того, что ты присутствуешь на площадке, освещенной со всех сторон софитами. Это время, когда артистическая беззаботность сталкивается с «реальностью» — то есть с взглядом Другого. Любопытно, что именно в этот момент заводит ЖЖ фотограф drugoi, чей популярнейший журнал (вскоре логично превратившийся в инструмент манипуляций общественным мнением и благополучно «монетизированный») в значительной мере состоит из републикованных фото новостных агентств с минимальными комментариями или без них

Учащаются скандалы и обращения в конфликтную комиссию LiveJournal (отдел, рассматривающий жалобы пользователей друг на друга, а также отслеживающий нарушения TOS — Правил пользования сервисом). «Соборный дух русского ЖЖ», еще вчера считавшийся его гордостью, оборачивается позорными склоками и километрами кляуз, которые юзеры строчат друг на друга. Особый упор жалобщики сознательно делают именно на нарушение американских законов, причем выбирают наиболее чувствительные для американцев темы: то сообщат о «детской порнографии» (при размещении художественных работ), то о призывах к насилию (мы сегодня знаем, что под эти призывы можно подвести едва ли не любое мнение) или о нарушениях копирайта (в случае некоммерческого использования с целью ознакомления). Фактически при помощи стукачества авторы жалоб стремятся расправиться со своими оппонентами или просто несимпатичными авторами, призывая закрыть их журналы.

Естественно, американские администраторы, которые не всегда имеют возможность разобраться в потемках загадочной русской души и уж, во всяком случае, не желают быть обвиненными в халатности, а то и косвенном попустительстве чьего бы то ни было «экстремизма», периодически идут кляузникам навстречу и закрывают некоторые журналы. Как итог: возникает первая волна эмиграции из ЖЖ. Она смехотворно немногочисленна, но на моральную



атмосферу в пространстве ЖЖ влияет самым неблагоприятным образом — «с головы». Как должны себя чувствовать оставшиеся — те, кто присутствовал при этих безобразных разборках? Очевидно, паиньками, коих еще не коснулась рука безответственных стукачей, «счастливчиками», на которых эти «тролли» не обратили внимания в виду их ничтожности.

Рост пользователей тем временем продолжается. В ЖЖ возникают различные «випы», которые еще вчера ничего не знали об Интернете.

2006. Неожиданно для всех Брэд Фитцпатрик продает свое детище со всеми его обитателями (это примерно 13 миллионов пользователей, русских среди них немногим меньше миллиона) американской компании SixApart, в которой еще некоторое время работает консультантом.

В ЖЖ сделка воспринимается, как гром среди ясного неба. Дело не просто в смене владельца: как изобретатель сервиса, неоднократно утверждавший, что LJ для него — лишь «fun», Фитцпатрик до последнего времени не воспринимался собственником своего актива. В нем видели лишь главу компании, состоящей из таких же, как он, энтузиастов-разработчиков, чуть ли не бескорыстно помогающих блогерам всего мира. Эта легенда так часто подтверждалась на словах и на деле, что в нее давно поверили даже самые циничные скептики.

С переходом LJ в собственность посторонней компании SixApart до русских блогеров наконец-то доходит, что создаваемый ими контент имеет, оказывается, денежный эквивалент. Они осознают, что их активность на сайте — это помимо прочего еще и капитал, им не принадлежащий. «Не нравится? Тогда идите в другое место, создавайте свое собственное», — отвечают им «реалисты». Уходить, конечно, не хочется, и подавляющее большинство остается. В конце концов, ничего страшного ведь не случилось, правда?

2007 — по настоящее время. Пуповина, связующая LiveJournal с его отцом-основателем, окончательно перерезана: Фитцпатрик покидает SixApart из-за появившегося *«безразличия к проекту»*.

События принимают совершенно гротексный оборот: SixApart продает LiveJournal... российской компании SUP, которую учреждают бывший владелец ИД «Афиша» Эндрю Полсон и бизнесмен Александр Мамут. Бизнес-задачей SUP провозглашается неслыханная доселе *«монетизация блогов»*. Это новое выражение, озвученное одним из известных интернет-деятелей Антоном Носиком, занявшим должность топ-менеджера в новой компании и разъясняющим пользователям ЖЖ, как теперь их будут «обслуживать», сразу пополняет линейку саркастических словосочетаний, вроде *«эффективный менеджмент»*, *«крепкий хозяйственник»* и т.п. Сперва американцы поручают русским лишь обслуживание их родного «кириллического сегмента» (что вызывает панику у отечественных блогеров, не понаслышке знакомых с родным сервисом). Затем они перепродают компании SUP весь LiveJournal со всеми его жителями — от Аляски и Гренландии до Соломоновых островов.

Ни одна сделка не вызывала в русском ЖЖ такой единодушной реакции. SUP подозревают в самых отвратительных намерениях. Тут и «сливание баз» органам госбезопасности, и предстоящая организация коммерческих и политических PR-кампаний, и «работа» с популярными блогерами на предмет публикаций всяческой «джинсы», и скорое появление рекламы... Самое (не)смешное, что со временем (несмотря на обратные заверения новой администрации), множество этих подозрений косвенно или частично подтверждается.

Действительно, технических проблем и аварий с приходом SUP становится не меньше, а больше; на страницах ЖЖ появляется реклама, а сотрудников SUP, упорно отрицавших свой доступ к паролям пользователей, однажды ловят на входе в чужой журнал, после чего компания приносит официальные извинения и обещает исправить принцип хранения персональных клиентских данных.

Соответственно, эмиграция из ЖЖ наиболее идеологически непримиримой — в процентном соотношении микроскопической, но качественно значимой — части населения продолжается. Но важно и то, как теперь чувствуют себя оставшиеся.

Со второй половины 2008 года аудитория LiveJournal насчитывает 19 миллионов читателей. Из них 5,4 миллиона находятся в России. Число активных аккаунтов — 1,7 миллиона в мире и 530 000 в кириллическом сегменте[3]. Среди них — множество публичных персонажей, известных ученых, писателей, артистов, политиков, представительства самых разных учреждений и даже сетевых СМИ. Здесь по-прежнему пишут журналы десятки замечательных авторов, которых всегда интересно читать. Здесь по-прежнему встречаются дневники, где царит человеческая атмосфера.

Казалось бы, вы, как и раньше, можете отгородиться от докучливых визитеров при помощи «замко́в», регулируя тем самым свою доступность. По-прежнему кажется, будто технически гибкая политика сохраняет все ваши удобства. Однако комфорт вашей «уютной жежешечки» еще не свидетельствует о качестве городской инфраструктуры и достойной гражданской культуре проживающих в городе жителей. Как обстоит сегодня дело с последней? Что, собственно, происходит на «улицах»? Как охарактеризовать место под названием *сегодняшний ЖЖ?*

Теперь это город, интеллигенцию которого — в отличие от начала нулевых — все реже можно встретить на многолюдных собраниях. И все чаще — на их собственных кухнях, примерно как сегодня в Минске и, увы, в Москве. На центральном проспекте можно ознакомиться с рейтингом самых по-

[3] Цифры взяты с сайта SUP, который, в свою очередь, ссылается на данные Omniture, TNS-Gallup и внутреннюю статистику LiveJournal.

пулярных на сегодняшний вечер клубов и самых популярных передач. Этот рейтинг заставит задуматься. Практически ничто в нем не укажет на проживание поблизости тех самых чудесных граждан, которые, как говорят, определяют лицо города. Если вас не снабдили их точными адресами, вам будет непросто догадаться, что здесь вообще имеется что-то, кроме борделей, игорных домов и довольно странных демонстраций вперемешку с драками, на которых раздаются крики «Плюс один!», «Киса куку», «Ты с какова города?» и т.п.

Из газет вы узнаете, что в городе лихо орудует так называемая «бригада Хэлла», на чьем счету порядка пятнадцати взломанных и уничтоженных блогов, среди которых дневники многих известных обозревателей и даже одной знаменитой радиостанции.

Вы откроете новое значение слова «тролль» и удивительных существ, чье любимое занятие — совместно с другими троллями поливать кого-нибудь чем-нибудь неприятным.

Последней каплей станет обилие в нынешнем ЖЖ человекоподобных роботов. Должно пройти какое-то время, прежде чем вы научитесь отличать их от живых людей. Трудности различения человека и машины, хорошо известные логикам и кинематографистам, в современном ЖЖ неожиданно стали явью. Более того — пасмурной, хмурой обыденностью. Хотя основной принцип, по которому проходит водораздел, понятен — комментарии роботов абсолютно бессмысленны[4].

Вакцина против этих размножающихся засорителей мирового разума и пожирателей времени, запускаемых в зловещих целях неизвестными разработчиками, пока не найдена. Вы можете запрещать дальнейшие контакты лишь с теми роботами, которых уже успели «распознать». Едва ли кто-нибудь сомневается в том, что в будущем они не будут использованы в качестве виртуальной толпы, выполняющей тот или иной «заказ» — политический, коммерческий и т. п. Пожалуй, сомнения есть лишь в том, что это будущее еще не наступило.

Окончание следует

[4] Процитирую их отклики из собственного журнала: «Я очень рад, что вы никого не ненавидите, но тогда зачем называть «обезьянами»; «Автор читал знаменитого нобелевского лауреата, а в одном из перерывов решил создать себе электронный почтовый ящик»; «Спасибо за приглашение, но вынуждена его отклонить». Ни о каких приглашениях, лауреатах или обезьянах речи в откомментированных записях не было — современные роботы еще далеки от совершенства и умеют выражаться лишь «рандомными», созданными по определенным алгоритмам высказываниями, которые мимикрируют под осмысленные.

— Насмерть.

Сергей глаза не отводит.

— Почему ты сразу не сказала?

— Не хотела. Сейчас решила, что ты должен знать.

После молчания:

— И кого я убил?

— Старуху.

— Там перехода не было, а она вылезла.

— Да, все говорят, что она сама виновата.

Нина поднимается, берет заварник. Наливает чай себе в чашку. Подбрасывает в чай куски сахару, которые тают, разваливаются. Говорит:

— Ее Ольга Федоровна звали.

Он ничего не отвечает, размешивает сахар. Она говорит спокойно:

— А я любила рисовать. Не умела, но любила. Бумагу марать. Да.

На экране телевизора в палате старухи переключаются каналы. Остановка на ток-шоу; говорят одновременно несколько человек, никого не слышно, гвалт. Каналы переключает Маня, она соседка старухи по деревне, протянувшейся вдоль шоссе.

Маня переключает каналы, а старуха ревниво следит, лежа на постели на двух подушках. Маня глядит на гомонящих людей с живым интересом, что-то она там улавливает осмысленное в этом хаосе. Качает головой, взмахивает рукой, указывает старухе на вопящего человека.

— Слыхала?

Она задевает корпус телевизора, на руке ее медный «лечебный» браслет, и слышен удар металла о корпус.

— Эй! — восклицает старуха. — Полегче!

— Да ладно. — Маня близоруко рассматривает корпус в месте удара. — Ничего нет. — Трет место удара. — Казенный, стерпит.

— Это мой телевизор, — гордо заявляет старуха. — Отойди от него на три шага.

Маня поворачивается к старухе и смотрит на нее с большим удивлением.

— Что? — спрашивает ехидно старуха.

— Помню я твой телевизор, — отвечает Маня, — он моей Анюты старше, а ей сорок лет в мае исполнилось.

— Ну, Анюту на помойку не снесешь, новую не купишь, а телевизор всегда пожалуйста. Были б деньги.

Маня оглядывает вновь телевизор.

— Когда это у тебя деньги появились?

— Вчера.

Маня приоткрывает рот, чтобы еще спросить, но не успевает. В дверь коротко стучат, и она приоткрывается. Вступает в комнату Нина. Вступает деликатно, на пару шагов от порога. В руках — сверток.

— Здравствуйте, Ольга Федоровна. Можно к вам?

Ждет ответа.

— Да я чего-то устала, милая, — говорит расслабленно старуха, — поспать хочу.

Маня тут же выключает телевизор.

— Конечно-конечно, отдыхайте, я только один вопрос, Ольга Федоровна, небольшой.

Старуха приоткрывает глаза.

— Вы к зеленому цвету как относитесь?

— В смысле? — от удивления старуха даже забывает принимать расслабленный вид.

— Не раздражает вас зеленый цвет?

— Вроде нет.

— Зеленый цвет хороший, — вмешивается Маня, во все глаза таращась на Нину, — летний.

— Летний цвет желтый, — говорит старуха, — но я его не люблю, а зеленый ничего. — И закрывает глаза утомленно.

Осторожно ступая, Нина проходит к тумбочке, кладет сверток. Говорит негромко Мане:

— Гостинец.

Нина уходит, а любопытная Маня разглядывает, что там, в свертке. Наклоняется поближе, переворачивает, приоткрывает. Старуха открывает глаза:

— Чего там?

— Конфеты. Шоколадные. Дорогие. Можно?

Старуха не возражает, и Маня вынимает конфету. Протягивает старухе.

— Ешь сама, — отмахивается старуха.

Она смотрит, как Маня жует конфету.

— Отличная конфета, — говорит Маня.

— Какая там начинка?

— Кофейная.

— Не люблю.

Маня смотрит на конфеты, на старуху.

— Так ты совсем не будешь их есть?

— Совсем не буду.

— Пропадут.

— Чего пропадут, ты съешь.

Маня хватается за сверток.

— Так можно?

— Пользуйся.

— Спасибо, соседка. — Маня забирает с тумбочки сверток.

— Устала я.

Старуха закрывает глаза, поворачивается к стене, устраивается поудобнее под одеялом.

— Всё-всё, — говорит Маня, — ухожу. — Смотрит на старуху. — Я тебя завтра не смогу навестить...

Старуха не отвечает. Дверь за Маней закрывается.

Гремят железные листы, старые, ржавые, их сбрасывают с крыши, они летят, падают на землю с грохотом. На поросшую травой землю. Ржавчина так их проела, что, грохнувшись, они рассыпаются, разваливаются. Рыжая пыль на траве.

Рабочие заменяют прогнившие стропила, перекрывают крышу. Они уже практически заканчивают работу.

За ними следит сосед, мужик лет шестидесяти, тощий, в кепке на глазах, следит с угрюмым любопытством, покуривает. Стоит он на тропинке, привалившись к своей калитке. Тропинка идет между его участком и старухиным.

Стук и грохот слышны в самом доме, в полутемной комнате.

Свет в окошко загораживает, перекрывает разросшийся куст дикой розы, высокий, колючий, под кустом стоит, ушла в землю, железная бочка с черной водой, в ней качаются розовые, темно(томно)-розовые лепестки. От ударов на крыше с потолка осыпается известка.

В полутемной комнате — Нина. Сидит за столом, что-то разглядывает под светом настольной лампы. За ее спиной — старая с панцирной сеткой кровать, в медных шишечках отражается электрический свет, белеет гора подушек под тюлем. Нина что-то переворачивает, перелистывает. Звонит мобильный, он возле нее, на столе.

— Привет, Сережа, — говорит Нина. — Нет, милый, я в магазин зашла, туфли присмотреть. Наверно, задержусь, вроде всего полно, а ничего не подходит. Как всегда, точно.

Грохот вдруг совершенно прекращается. Нина поднимает голову от бумаг. Прислушивается, смотрит на потолок. Все тихо.

Нина возвращается к бумагам. Она перебирает старые фотографии, которые хранятся в обувной коробке вперемешку с листками отрывного календаря (на одном листке рецепт каши с тыквой, на другом — сбор трав от кашля), поздравительными (пожелтелыми) открытками. Нина рассматривает фотографию старухи, она сидит на крыльце своего обветшалого дома, возле нее Маня — широко улыбается в объектив; старуха глядит серьезно (взгляд в вечность, мы все на фотографиях глядим в вечность остановившимся взглядом).

Вечер. Окурок зажат в пальцах тощего соседа, тлеет. Сосед у своей калитки, смотрит на дом старухи. Рабочих уже нет, крыша закончена, выкрашена в зеленый цвет. В низком окошке за колючим кустом горит свет. Гаснет. Сосед отбрасывает дотлевший до корня окурок. На крыльцо выходит Нина. Закрывает дверь и идет от крыльца по тропинке. Выходит за калитку, закрывает щеколду.

Нина вдруг решительно сворачивает и направляется к соседу, который был всего лишь наблюдателем и вдруг становится действующим лицом. Он пугается такого стремительного поворота, но ничего сделать не успевает, Нина уже возле него. Говорит, что надо им познакомиться. Что она — дальняя родственница Ольги Федоровны, недавно ее нашла, стала восстанавливать родословную и нашла (называет имена, которые есть в открытках и на оборотах фотографий). Соседа пугает ее уверенность, многоречивость, напо-

ристость. Он бормочет, что ему все равно, кем она там приходится Ольге Федоровне, ему до ее родословной дела нет. Смотрит вдруг пристально.

— Только если вы думаете, что она вам дом отпишет...

Нина уверяет, что совершенно не думает о доме, о наследстве, ей просто хочется помочь старухе, скрасить ее последние деньки. Никого ближе старухи у нее не осталось на свете.

— Ремонт закончу, выпишу ее из больницы...

Нина видит, что в сад тощего угрюмого соседа выходит из дома женщина с тяжелым тазом — сырое белье. Женщина начинает развешивать белье на веревках.

— Жена? — спрашивает Нина.

— А что?

— День рождения скоро у нее?

— А что?

— Я бы на вашем месте подарила ей хороший крем.

Нина вдруг раскрывает свою сумку и вынимает коробочку. И начинает расписывать, какой это хороший крем и что в магазине его не купишь, она берет от производителя, французская фирма, у нее клиенты — актрисы...

Называет цену, а сосед вдруг начинает улыбаться.

— Что? — удивляется его улыбке Нина, внезапности этой улыбки, лукавству ее.

— Давай бартер, — говорит сосед. — У меня яблок в этом году — девать некуда. — И показывает на яблоню, яблок действительно тьма, и они осыпаются, падают женщине в таз (он уже освобожден от белья) со звоном. — У Федоровны твоей яблок нет, стоит яблоня, но очень старая, давно живет на свете, уже отжила свое, а все стоит, пустая, впустую.

Мерцает экран компьютера. За ним сидят — стул к стулу — Сергей и женщина, не старая, ей лет не больше, чем Нине, а выглядит уже погасшей, утомленной и одета скудно, и горбится, и Сергея стесняется, его нечаянного прикосновения: он берется за статуэтку одновременно с женщиной, их руки вдруг сталкиваются. Статуэтка — на столе возле компьютера. Их целая толпа, этих глиняных пестрых чудищ, игрушек, свистулек, — в стеклянных музейных витринах. Витрины, стеллажи с книгами, каталожные ящики, горшки с цветами, все тесно, уютно. За соседним столом женщина смахивает кисточкой пыль с фигурки, ярко светит настольная лампа, за окном уже темно. Звонит телефон, и кто-то просит:

— Анна Аркадьевна, возьмите трубку.

Женщина, коснувшись рукой Сергея, побледнела, а уши покраснели, вспыхнули. На Сергея она не смотрит, боится посмотреть, упорно глядит на экран. На таблицу. Женщина неуверенно нажимает на клавишу, и таблица вдруг пропадает.

— Господи, — восклицает она упавшим голосом, — я все испортила.

— Да ничего страшного, — говорит Сергей деликатно, мягко, нажимает несколько клавиш, и таблица возвращается. — Ничего не бойтесь, — говорит Сергей все так же мягко, ровно. — Это очень надежная база данных. — Переходит в один из столбцов таблицы. — Давайте начнем с научного описания.

Он ободряюще кивает женщине, немного отодвигается, чтобы ей было удобнее, она же придвигается к экрану и начинает неуверенно, робко, заполнять столбец словами, поглядывая на расписное чудище. Его изображение есть на экране в маленьком квадратике в углу таблицы.

Сергей смотрит на ее покрасневшее ухо и говорит.

— Мы эту базу и для московских музеев делали. И для питерских.

Нина дома, месит тесто, смотрит заодно какой-то дурацкий сериал: латиноамериканские страсти, долгий поцелуй.

Гора яблок на столе, Нина их крошит в миску — для начинки.

Сергей мчится в Москву. Мимо той остановки промахивает, мимо развернутой ладони, призрачно осве-

щенной фонарем, мимо темной деревни, дальше, дальше. В машине звучит джаз, американский, негритянский, старая композиция 30-х годов. У Сергея усталое лицо.

Старуха ночью в больнице. Ей не спится. Она ворочается, смотрит в окно. Ветер тревожит деревья.

Старуха выбирается в коридор, идет по безлюдному, полутемному коридору, тапки шаркают. Лампа на столе дежурной медсестры светит крохотным маяком. Старуха подходит, кланяется иконке (дома у нее тоже есть иконки, и тоже простые, бумажные), медсестра ее не замечает, читает книжку, переворачивает страницу.

— Вот так, — говорит старуха.

И девушка поднимает от книги испуганные глаза.

— Прямо не знаю, что делать, — жалуется старуха.

— Что случилось? — девушка закрывает книгу.

— Не спится.

Девушка вынимает из ящика таблетки, протягивает старухе.

— Две таблетки и уснете, как младенец.

— А не навсегда?

— Ну что вы.

Старуха таблетки берет, прячет в карман, берет стул, стоящий у стола, и садится поближе к девушке.

— А вот скажи мне, есть у тебя молодой человек?

— Есть, — улыбается девушка.

— С родителями знакомил?

— Нет еще.

— Интересно...

Но что интересно, старуха не успевает сказать, у медсестры звонит мобильный. Она смотрит в загоревшееся окошечко. Берет телефон, говорит в трубку:

— Привет.

Дальнейший разговор любопытная старуха не слышит. Девушка уходит с телефоном в дальний конец коридора, да и говорит она тихо-тихо, только интонацию слышно, мягкую, женственную.

Старуха возвращается в палату. Включает телевизор. Ложится на свою кровать. Но ей отчего-то не лежится, и она перебирается на свободную (прихватив обе подушки) и здесь лежит и смотрит, смотрит в телевизор, бормочут его голоса.

Вода льется из крана. Нина моет посуду. Ставит тарелку в сушку. Сережа перехватывает тарелку, вытирает. Вытирает и смотрит в затылок Нине. Прядь волос выбивается, вьется. Сережа смотрит на эту прядь зачарованно. Ставит тарелку на стол. Касается вьющейся пряди. Так осторожно, что, наверное, Нина и не чувствует его прикосновение. Рука Сережи чуть-чуть вздрагивает, Нина оборачивается, в глазах ее, пожалуй, страх. Мгновенный — от неожиданности. Он тут же исчезает.

Сережа улыбается. Наклоняется и целует ее в лицо, в кончик носа. Обнимает, притягивает к себе.

— Погоди, у меня руки мокрые.

Но он ее не слушает, целует в губы, и она отвечает на поцелуй, закрывает глаза. Не отпуская ее от себя, он идет из кухни.

Они в постели. Лежат, отдыхают. Нина поворачивает голову и смотрит пристально на расслабленного Сережу, лицо у него сонное, веки слипаются.

— Слушай.

— Что? — отвечает он лениво.

— Пироги тебе понравились?

— Какие? А! Да. Отличные. Очень вкусные. Молодец.

— Ну, это не я, это яблоки хорошие. Знаешь откуда? Угадай.

— Воронежская область.

— Нет. Холодно.

— Подмосковные?

— Ага.

— Наши всегда лучше.

— Из старухиного сада.

Он понимает сразу, вмиг. Но переспрашивает:

— Что?

— Той старухи, которую ты... того. Мне соседи тогда сказали, чтоб я взяла, а то пропадут, кому они теперь нужны? Они на балконе лежали. Ты не видел?

Он молчит, лежит, потом вдруг встает, уходит. Его рвет в туалете.

Он умывается, возвращается. Нина уже спит. Он смотрит на ее безмятежное лицо.

Маня намазывает маслом ломоть белого хлеба, кладет сверху шмат колбасы. Ест. Жмурится от удовольствия.

— Сроду такой колбасы не ела! — смотрит на Нину простодушно. — Дорогая?

— Не дороже денег, — строго и важно отвечает старуха.

Они сидят втроем у нее в доме, на кухне, за столом у окна. Светлый день. Старуха разливает наливку из графина, остатки. Поднимает свою рюмку.

— Ну, чтоб нам в больницу не попадать.

Они чокаются и выпивают. Маня крякает.

— Хороша наливка. — Обращается к Нине. — Сколько прошу рецепт, умоляю — не дает. Если вам откроет, скажете?

— Конечно, — говорит Нина.

Старуха хмыкает.

Все трое немного навеселе. Маня особенно как-то размякла.

— Я вот не пойму, — говорит она, подбирая с тарелки еще кусок колбасы, последний, — кем все-таки вы Ольге Федоровне приходитесь?

Нина высыпает на стол из вазочки конфеты в блестящих обертках, все разные. Выбирает конфету крупную, важную, в золотой фольге, кладет ее на свободное место (рюмку сдвигает, сахарницу, чтоб место освободить).

— Вот это был купец Дмитрий Иванович Поливанов, — постукивает по конфете пальцем.

— Когда был?

— Давно.

Нина выбирает из россыпи несколько конфеток видом попроще, не столь блестящих.

Кладет в ровный ряд под главной, золотой.

— А это были его дети: Тимофей, Яков, Алексей и Димитрий.

— Все мальчишки, — говорит Маня.

Нина выбирает несколько маленьких карамелек.

— У Димитрия были три девчонки, три дочки. — Кладет карамельки под «Димитрием».

Маня вдруг икает. Нина смотрит на нее строго. Старуха же внимательно и спокойно следит за Нининым раскладом, рассказом.

— В общем, — говорит Нина, — я этой девчонке, — указывает на одну карамельку, — пра-пра-внучка. А Ольга Федоровна — вот этой, — Нина указывает на другую карамельку. — Правнучка.

— Откуда вы знаете? — восторженно удивляется Маня.

— Генеалогическое древо восстанавливала. Сейчас модно.

— Здорово. И совпало все так здорово. Что вы ехали к Ольге Федоровне, и ее же нашли на дороге. В общем, жизнь ей спасли, да?

— Наверно.

Нина берет карамельку, от которой «произошла», и кладет в рот. Карамелька хрустит на зубах. Старуха смотрит пристально, без улыбки.

— Вот интересно, от одного вроде бы вы дерева листочки, — вздыхает Маня, — и такие разные. Так вас отнесло далеко, ух. Вы такая шикарная, ну... — Мане хочется объяснить, какая Нина шикарная. Нина и старуха ждут. — Духи у вас... я вас по духам узнаю, когда идете! Как называются?

— «Утренняя свежесть». Или «прохлада». Как перевести.

— Красиво.

Маня приближает лицо к Нине, закрывает глаза, втягивает носом воздух, задерживает в себе.

— Ты дыши, — говорит старуха, — а то помрешь.

Маня тут же открывает рот и начинает дышать. Умоляюще, жалобно смотрит на Нину.

— Можно мне тоже немного подушиться?

— Безусловно.

Нина встает из-за стола.

— А тебе не пора? — язвительно спрашивает Нину старуха.

Маня смотрит растерянно.

— Дети у тебя дома не плачут?

— Какие дети?

Сердитый взгляд старухи отрезвляет Маню. Она поспешно встает из-за стола, поспешно и неловко,

ложка падает со звоном, Маня наклоняется, подбирает.

— Оставь! — злится старуха.

И Маня испуганно упускает ложку, вновь она падает с тихим звоном. Нина тем временем подходит со своей сумкой. Достает флакон духов. Вкладывает в руку Мане.

— Спасибо.

Обеспокоенно взглянув на старуху, Маня пытается духи откупорить. Проливает. Старуха морщится.

— Простите, — лепечет Маня.

Нина ее успокаивает:

— Вообще-то, это ваши духи. Дарю.

— Ой, они, наверно, дорогие, я не могу...

— А вы мне за это рекламным агентом поработаете.

Маня смотрит непонимающе.

Нина вынимает из сумки стопку карточек.

— Держите. Если в вашей забегаловке кто-нибудь про ваши духи спросит, очаруется, заинтригуется, дадите мою карточку, скажете, что у меня можно купить без обмана и недорого, настоящие французские. А также крем можно купить и всякую прочую косметику.

Маня осторожно (боится рассыпать) принимает карточки.

За окном темно, за стеклянными витринами теснятся игрушки, посуда, прялки, осколки... (это кажется, что теснятся, кажется, что их там больше, в полумраке). Горит экран компьютера на столе у девушки, все остальные компьютеры выключены...

Девушка включает электрический чайник (загорается красный огонек), вынимает из шкафчика две кружки. Сергей наблюдает за ней. Он сидит в кресле у книжных полок, перелистывает тяжелый каталог и поглядывает на девушку. Острые лопатки выступают на ее худой, жалкой спине. Сергей вдруг спрашивает:

— Вы одна живете?

Она оборачивается, краснеет.

— Это вы потому, что я домой не тороплюсь?

— Да нет... Я тоже не тороплюсь.

Рука Сергея лежит на каталоге. Обручальное кольцо посверкивает. Девушка на него смотрит.

— У вас жена красивая? — спрашивает.

Сергей смотрит на девушку внимательно.

— Да.

Чайник закипает.

Черточки на дверном косяке (это дверной проем между кухней и спальней, двери нет, снята, очевидно, давно). Нина рассматривает черточки. Полустертые, рядом с каждой — имя и год. Практически уже не разглядеть.

— Кто это? — спрашивает Нина старуху.

Старуха сидит на стуле спиной к кухонному столу, лицом к дверному проему. В спальне работает новый телевизор, слишком большой для крохотной спальни, и старуха устроилась его смотреть издалека. Она переводит взгляд на Нину, на косяк, на черточки.

— Дети мои... Что, не знала, что у меня дети есть? Один, правда, уже помер, а с младшей мы разругались. В Казахстане она где-то шлялась, еще при советской власти.

Нина скидывает тапки и становится к косяку вплотную, спиной. И смотрит на старуху. Та чувствует ее взгляд, вновь отводит глаза от телевизора.

— Чего?

— А я повыше ваших детей.

— Конечно. Они маленькими мерялись.

— Надо мне тоже свой рост отметить. Как вашей родственнице.

Старуха смотрит на Нину спокойно.

— Ну, мне-то голову морочить необязательно.

Нина улыбается, спиной прижимаясь к косяку, телевизор в спальне за ее спиной что-то бормочет.

— Ты же не думаешь, что я тебе дом отпишу? — спрашивает старуха.

— Он мне не нужен.

— А что тебе нужно?

— Ничего.

Девушка берет чайный пакетик, но в чашку не кладет. Смотрит на Сергея.

— Знаете, давайте мы уже не будем чай пить? Поздно. Я устала.

Сергей закрывает лежащий на коленях каталог. Поднимается и ставит каталог на книжную полку.

Нина со старухой выходят из дома. Старуха ее провожает. Идут тропинкой.

— У тебя мать есть? — спрашивает старуха.

— Есть. И отец есть. В Курске.

— Здрасьте, — говорит им сосед.

Он стоит, привалившись спиной к своей калитке. Тлеет огонек его сигареты.

— Здравствуйте, — отвечает Нина, а старуха ничего не отвечает.

Они подходят к Нининой машине. Нина снимает ее с сигнализации.

— Замужем? — спрашивает старуха.

— Да.

— Поссорилась с мужем?

Нина открывает дверцу, забрасывает в салон сумку. Оборачивается.

— С ним не очень-то поссоришься. Он от ссор болеет.

— Значит, все хорошо?

— Все отлично.

Нина забирается в машину, включает двигатель. Старуха не стоит, не ждет, уходит домой по тропинке.

Девушка и Сергей выходят из музея (старый, обшарпанный особняк). Машина Сергея на стоянке.

— Я вас подвезу.

— Нет-нет, спасибо. Мне недалеко, совсем рядом.

Девушка отказывается испуганно, торопливо.

Сергей садится в машину. Мотор не включает, просто сидит в темной кабине. Улица освещена тускло. По ней спешит девушка. Сергей смотрит ей вслед.

Женское заплаканное лицо. Скула вспухла, покраснела, губа разбита. Нина касается губы ватным тампоном, и женщина вздрагивает. Это старинная подруга Нины, Ксюша. Сидят они у Нины на кухне. Нина отнимает тампон от Ксюшиной губы. Что-то скворчит на сковородке.

— Зубы целы?

Ксюша осторожно трогает языком зубы. Шмыгает носом. Нина качает головой, бросает тампон в мусорное ведро.

— Убила бы, — говорит Нина.

— Да я первая... Я в него вазу кинула.

— Чего? — Нина поражена.

— Он футбол смотрел. Я просила-просила, чтобы переключил.

Нина хмыкает и убавляет огонь под сковородкой. Ксюша дотрагивается до скулы, морщится. Вдруг плачет.

— Ой, только не реви, — оборачивается к ней Нина.

— Я не реву.

Нина подает ей бумажную салфетку.

— Страсти мексиканские. Вот у меня ничего такого в жизни, никогда.

— Потому что Сережа — интеллигентный человек.

— В этом все дело?

— Я тоже могла за интеллигентного человека замуж выйти.

— Ну вот, сейчас ты расскажешь, что тебе помешало, — говорит Нина не столько даже Ксюше, сколько самой себе, как, бывает, сам себе говорит человек про то, что смотрит в телевизоре, — отстраненно, скептически.

— Юрик его звали. Тихий мальчик. Всегда на меня смотрел, как прикованный. На лекциях, в столовке, в библиотеке...

— А ты в библиотеку ходила?

— Ой, сколько иронии!

— Просто интересно.

— Ходила. Короче, я ходила в библиотеку, а он ходил за мной, а я тогда страшно влюбилась в нашего препода по матану.

— Тоже, наверно, интеллигентный человек.

— Очень интеллигентный, очень. Он двойки никогда не ставил никому из жалости. Лапочка. Он меня стеснялся. Но дело не в этом.

Нина снимает крышку со сковородки, вилкой берет немного скворчащего, дует, пробует, смотрит на Ксюшу, у которой сейчас взгляд потусторонний.

— На последнем уже курсе Юрик стал за мной активно ухаживать. Цветы дарил, в театр приглашал, ночами стоял за билетами.

— Замуж звал? — спрашивает Нина, подсаливая еду на сковородке.

— Всегда. Я говорила, что я не готова, то, сё. В общем, развлекалась. Потом надоело и я ему сказала, что всё, концерт окончен, что у меня от него кислотность в желудке повышается. И если он хочет мне добра, пусть на глаза не попадается. Это у нас был такой конкретный разговор в конце четвертого курса. И, ты представляешь, он из-за этого разговора институт бросил и уехал к себе, в Питер.

— Действительно, интеллигентный человек.

Нина гасит огонь под сковородкой.

— После диплома я с одной девчонкой решила в Питер смотаться. Что Юрик в Питере, я даже не подумала, я вообще забыла, что он есть где-то. Мы просто в Питер хотели, Эрмитаж, пятое, десятое.

— Культурная программа.

— Ну да. А что?

— Есть будешь? — Нина показывает Ксюше на сковородку. — Картошка с грибами.

— А Сережа?

— Сережа так поздно есть не будет. Вообще не знаю, кому готовлю. Надо себя чем-то занять, вот и готовлю. Не телевизор же смотреть, в самом деле? Драться мне не с кем, а так бы, конечно, и телевизор сгодился.

Ксюша хихикает и тут же морщится, трогает разбитую губу.

— Нет, я что-то боюсь жевать. Больно.

Сергей летит к Москве (на щите: «До Москвы 60 км»). Летит мимо остановки, руки, вдруг — черная тень из кустов! Он по тормозам, вбок, пронесло! Стоит на обочине, дыхание переводит.

Он видит черную тень, фигуру (кто это, совсем не может разглядеть, только остановка и освещена, дальше все проваливается во тьму). Тень перебегает шоссе.

На этой стороне, в деревне, в домах кой-где огоньки теплятся. На той стороне в полной темноте горит один-единственный огонь.

Тень уже давно исчезла. Сергей все стоит на обочине. Какая-то машина проносится. И этот пролетевший мимо снаряд как будто приводит Сергея в себя.

Сергей трогается, увеличивает скорость, летит к Москве.

Нина усаживается напротив Ксюши, как-то горестно подпирает щеку ладонью. И смотрит на Ксюшу грустными глазами.

— Что? — спрашивает Ксюша.

— Что в Питере-то было?

— Ой, да. У Маши в последний момент что-то стряслось, обрушилось... Короче, я одна приехала. День. Но сумерки. И ветер холодный. Зачем я здесь? — такая была мысль. Тоска, хоть в Неву.

— Я понимаю. Я вообще Питер не люблю. Я его зову «город мертвых».

— В смысле?

— Ладно, не отвлекайся.

Ксюша задумывается.

И мы видим ее такой, как она есть сейчас, с разбитой физиономией, где-то на Невском, в серый, ветреный день. И среди дня горит в больших окнах свет, и кажется, что люди за этими окнами — из других времен и пространств, живут там своей, отдельной от нас жизнью, и наше существование им чуждо. Они о нем не знают и, даже если взглянут в окно, не увидят нас на холодной улице, а увидят, быть может, пролетку или красноармейца в кирзовых сапогах.

Ксюша стоит растерянно на ветру. Оглядывается с тоской, видит красную телефонную будку.

Она входит в будку, отворачивается от нас, набирает номер.

— Юрка? Привет. Узнал? Богатой не буду. Как поживаешь? Ух, ты.

Поздравляю, а чего на свадьбу не пригласил? Да ты что?! Ну ты даешь! Мальчик или девочка? Молодец. Ходит уже? А говорит? — Ксюша хихикает. — Я? На Невском. Сама не знаю, зачем... А это удобно? А что твоя жена скажет? Да? Ладно, привет ей передавай. А как ее зовут? А сына?

Ксюша вешает трубку и поворачивается. Лицо у нее молодое, чистое, несколько смущенное и как будто обманутое.

Она в большом магазине (вокзальный гул, толпа у прилавка напирает, кто-то шипит: «Полегче, молодой человек»). Продавщица подает Ксюше жирафа, смешного, нелепого, голова качается на длинной шее.

Жираф запеленатый и связанный (бумага, бечевка), голова торчит из пелен, покачивается, глаза — карие, пустые. Ксюша поднимается с ним в обнимку гулким, долгим маршем. Подъезд, глубокий колодец, уходит вниз, тусклая лампочка светит под потолком. У старой деревянной двери Ксюша останавливается, переводит дух, жирафа перехватывает, чтоб смотрел вперед, прямо, твердо. Тянется к звонку. Жираф качает головой.

Дверь отворяется мгновенно. Бледный молодой человек на пороге. Смотрит на Ксюшу без улыбки. Ксюша улыбается широко. Говорит звонко:

— Привет, Юрка!

Переступает порог. Чмокает молодого человека в щеку. Всучивает ему жирафа.

Решительно стучит каблучками, из прихожей — в комнату, где накрыт стол: постелена скатерть, бутылка стоит, два бокала. Два. Стол накрыт на двоих. Ксюша оглядывается с некоторым удивлением. Бледный молодой человек стоит на пороге с жирафом в обнимку. Встречает ее взгляд, проходит в комнату, жирафа оставляет в кресле связанным, только голова выставлена на тонкой шее.

— Сейчас жена придет, — говорит, — пошла к соседке, что-то ей там понадобилось.

— А ребенок?

— С ребенком пошла. Садись. Выпьем за встречу. Я ужасно рад.

Стоит у стола, ждет. Ксюша смотрит вокруг. Пианино у стены, все в пыли, цветы на подоконнике крадут скудный свет. Потолки высоченные, темные. Стеллажи с книгами. Телевизор в углу — слепой глаз.

Ксюша неуверенно подходит к столу. Юра, бледный молодой человек, отодвигает стул, она опускается на сиденье.

И вот они сидят друг против друга. Молчат. Юра берет бутылку. Вино наливает в ее бокал. В свой.

— Ну, со свиданием. Ужасно рад тебя видеть. — Поднимает бокал.

Ксюша своего бокала не касается.

— Детских вещей нет, — говорит, прямо глядя на молодого человека.

— Что?

— Коляска должна быть, мячик какой-нибудь валяться.

— Сын в коляске. Вместе с мячиком. Жена увезла.

— Как, говоришь, ее зовут?

Он молчит, улыбается. Часы идут, только, где эти часы, не видно. Молодой человек глаз с Ксюши не сводит, тревожные глаза. Ксюша сидит тихо, неподвижно. Смотрит на руки молодого человека. Он перекатывает по скатерти какую-то крошку. Долго. В глазах Ксюши копится страх.

Часы идут. Молодой человек выпивает свое вино. Ставит бокал. Поднимается из-за стола.

Он направляется из комнаты. Часы идут.

Ксюша сидит тихо, напряженно. Она слышит шаги. Шорох. Щелчок. Тишину. Слышно только, как машина проезжает по улице. Ксюша решается встать. Она выходит из комнаты, заглядывает в пещерные сумерки прихожей. Никого. Идет на кухню. Из крана мерно капает. Ксюша подходит, заворачивает кран. Тишина. Ксюша заглядывает в ванную, носки сохнут на веревке, дырявые, жалкие. Ксюша заглядывает в туалет, книжки стопкой на полу, детективы в бумажных обложках, на верхней — человек с пистолетом.

Ксюша возвращается в прихожую. Поворачивает замок. Отворяет дверь. И выскальзывает из квартиры. Дробь ее каблуков вниз по лестнице.

— Так что жираф ему на память остался, не знаю, может, до сих пор хранит.

Ксюша, сегодняшняя, с постаревшим, разбитым лицом, смотрит на Нину, она сидит, пригорюнившись, напротив...

— Нин, — говорит уже другим, не мечтательным, будничным голосом Ксюша, — а у тебя есть крем хороший для рук?

На лестничной площадке на подоконнике примостился мужчина. Он курит. Лифт открывает двери, кто-то в лифте закашливается. Мужчина гасит торопливо сигарету о батарею. Сергей (это он вышел из лифта) щурится от дыма.

— Привет, — сипло, сдавленным голосом говорит ему человек с подоконника.

— Привет. Чего ты тут? — подходит к нему Сергей.

— Не пускают.

— А что случилось? — Сергей отворяет в окне форточку.

— Мы с Ксюшей поругались, и она к твоей побежала, я хотел помириться, а они говорят, что милицию вызовут.

Сергей видит, что человек на подоконнике очень пьян.

— Пойдем, Вань, я тебя домой отвезу.

— Домой?

— Пойдем, — Сергей берет его под локоть и стаскивает с подоконника.

— А Ксюша?

— С Ксюшей потом разберешься, утром. — Сергей подводит Ваню к лифту, нажимает на кнопку, спрашивает:

— Гришка где?

— У матери.

Лифт, никуда еще не успевший уехать, отворяет двери.

В лифте уже Ваня говорит Сергею:

— У меня останешься?

— Зачем?

— Я один боюсь ночевать. С собой покончу.

День. На диване (широкий диван, удобный) сидят друг против друга Сергей и Нина (с ногами, забравшись на диван, основательно). Играют они в обыкновенного дурака, пьют пиво, хрустят чипсами. Телевизор что-то бубнит. Нина играет быстро, Сергей за ней едва успевает следить. Хлоп, хлоп, она сбывает с рук последние карты, а Сергей со своими картами остается.

— Ага! — восклицает Нина.

И под ее взглядом Сергей стягивает с себя футболку. Игра у них на раздевание.

Он тщательно смешивает карты. Нина ставит на пол пустую бутылку, бутылка падает, катится. Нина смотрит на голое тело Сергея, разглядывает: красивое тело, мускулистое.

Она берет свои карты, раскрывает веером, обмахивается этим веером, точно ей жарко.

Хлоп, хлоп.

— Ага!

Он опять остался. Стягивает один носок. Бросает на пол, к футболке.

— Второй, — требует Нина.

— Второй еще выиграй.

Он раздает карты. Хмурится. Нина играет весело, легко, будто и не глядя, и не думая.

Второй носок летит, но как-то совсем в сторону от футболки и первого носка.

Сергей раздает карты. Нина наклоняется с дивана, берет этот сторонний носок, двумя пальцами подбирает и подбрасывает в общую кучу.

— Черт! — Сергей швыряет карты так, что они разлетаются.

Нина спокойно их собирает.

— Ну? — говорит.

— Что?

— Снимай штаны.

— С какой стати?

— Проиграл — снимай.

— Не буду.

— Да ладно.

— Потому что ты мухлевала.

— Нет.

— Мухлевала.

— Ты меня ловил?

— Нет. Но я знаю. Если бы я честно проиграл — пожалуйста, а так — нет.

— В жизни все нечестно.

Нина задумчиво тасует колоду, смотрит на Сергея, он хмуро одевается, натягивает футболку. Один носок он надел, берется за другой, вдруг Нина предлагает:

— Хорошо. Давай так. Сейчас играем. Я ничего мухлевать не буду. Если ты проиграешь, прыгаешь в окно, если я — соответственно.

Сергей замирает с носком в руках.

— С ума сошла?

Она улыбается, смотрит на него. Он растерян.

— Хорошо, — вдруг соглашается.

— Хорошо?

— Почему нет?

Смотрит на носок в своей руке.

— Можно и так в окно прыгать, в одном носке, — говорит Нина и раздает карты.

На этот раз играет она медленно, так что Сергей успевает все разглядеть, осознать.

— Хоп! — козырным тузом покрывает Нина козырного короля.

Всё, это ее последняя карта. У Сергея еще две на руках. Он на них растерянно смотрит. Бросает. Встает. Идет к окну, открывает створку.

Нина смотрит, следит с дивана.

Он взбирается на подоконник, хватается за шаткую створку. Переступает с ноги на ногу (одна босая).

Нина бесшумно сходит с дивана. Бесшумно, на цыпочках приближается к Сергею. Он стоит к ней спиной.

Смотрит вниз, долго. Наклоняется, и земля вдруг ближе.

Нина вдруг хватает его за джинсы, за пояс. Крепко хватает, намертво. Сдергивает вниз, на пол.

Он поскальзывается, падает. Смотрит на нее снизу вверх. Она наклоняется к нему.

— Ты не заметил? Я опять смухлевала.

Он поднимается, отряхивается очень тщательно, хотя никакой грязи нет на его одежде.

— Думаешь, я собирался прыгать?

— Нет? Я зря старалась?

Он аккуратно закрывает окно. Закрывая, спрашивает, не оборачиваясь:

— А ты бы прыгнула?

— Я? — Она смотрит ему в спину. — Нет. Никогда.

— Вот видишь, — оборачивается он к ней.

— Потому что я бы не проиграла.

Ночью они лежат молча в постели. Нина, отвернувшись к стене. Сергей уставился в потолок. Внизу проезжает машина, плывут по потолку тени. Сергей приподнимается на локте, смотрит на Нину, на круглое, маленькое ее ухо. Пальцем касается мочки уха, ведет палец по краю ушной раковины. Нина как будто не чувствует.

Сергей ложится на спину, смотрит в потолок. Проезжает машина, плывут тени. Вдруг Нина поворачивается от стены, резко, почти его напугав, набрасывается на него, обхватывает его голову, приподнимает.

— Нинка, ты все-таки...

— Молчи.

Утром он просыпается, в постели ее нет, но она ходит по комнате, какие-то ящики выдвигает, он лежит в полудреме, не открывая глаза, ему лень голову повернуть, посмотреть. Он говорит с закрытыми глазами:

— Кофе пахнет.

— Да.

— Принеси мне кофе в постель.

Она не отвечает. Он все так же лежит в полудреме (в умственном полумраке). Голову поворачивает, открывает глаза, ее в комнате нет. Он кричит:

— Нин!

Она заглядывает в дверной проем. Смотрит вопросительно.

— Слушай, — говорит он, — поехали сегодня...

И смолкает.

— Куда? — спрашивает Нина.

— Без понятия. Куда-нибудь, может, в гости к кому или за город, на лодке кататься, я не знаю, куда хочешь, что-нибудь романтическое.

— Я не могу. У меня дела.

— Так сегодня воскресенье.

— Правда? Я думала, понедельник.

И она уходит.

Она на кухне (одета к выходу), допивает на ходу кофе, ополаскивает чашку, направляется из кухни. Сергей наблюдает за ней с порога, сонный, в одних джинсах. Она идет из кухни, и он уступает ей дорогу. И тащится за ней следом в прихожую.

— Слушай, Нинка, а давай я у тебя куплю, ну, чего ты там продать сегодня наметила?

Он улыбается, а она смотрит серьезно. Достает свой короб из довольно большой дорожной сумки (стоит в прихожей с расстегнутой молнией), что-то в ней еще, в этой сумке, но не разглядеть. Выкладывает на тумбочку пару тюбиков.

— Рекомендую, — говорит всерьез, как полноценному покупателю. — Крем-пудра. Гипоаллергенная. Очень нежная текстура. Никаких следов на одежде. Эффект легкого, интеллигентного загара.

— А бывает интеллигентный загар?

— Бывает. Так же, как и хамский. У меня любой есть, пожалуйста. Кому что нравится.

— И почем нынче интеллигентность?

— Пустяки. Полторы тысячи вместе с молочком для снятия макияжа. Идут вместе.

— Да, очень удобно. Хочешь — легкий интеллигентный загар, хочешь — легкая интеллигентная бледность.

Он вынимает из кармана куртки (висит на крючке возле тумбочки) бумажник, кладет на тумбочку деньги. Нина их прибирает.

— Что-нибудь еще?

— Даже не знаю.

— Могу предложить тушь для ресниц. — Нина вынимает коробочку с тушью. — Можно даже в море купаться, смывается только теплой водой с мылом.

— Прекрасная вещь!

— Семьсот рублей всего-навсего.

Сергей заглядывает в бумажник.

— У меня только пятьсот.

Она забирает деньги у улыбающегося (игра, игра!) Сергея. Затал-кивает свой короб в сумку, молнию задергивает. Надевает туфли, плащ. Сергей смотрит на нее удивленно. Она берет сумку. Он наконец обращает на эту сумку внимание.

— Ну, пока.

— Куда ты?

— По делам, я уже говорила.

— Надолго? — спрашивает, глядя на сумку.

— Не знаю. — Смотрит на него пристально. — У тебя совсем нет больше денег?

— Да нет, почему, лежат в загашнике, — машет рукой в сторону комнаты. — Сколько тебе надо?

— Понимаешь, там люди на памятник собирают этой старухе, помнишь? Которую ты убил нечаянно.

Нина говорит это обыкновенным голосом, впроброс, на Сергея даже не смотрит. Сергей мрачнеет. Разворачивается и уходит.

Со злым лицом возвращается он в прихожую, деньги в руках. Ошалело смотрит на закрывающуюся, уже захлопывающуюся за Ниной дверь. Хватает куртку. Выскакивает из квартиры. Лифт занят, идет вниз, Сергей катится вниз по лестнице, на ходу натягивает куртку.

Он вылетает на улицу.

Стоит машина Нины, а самой Нины нет. Сергей оглядывается потерянно. Воскресное тихое утро, серое, сонное. Из приоткрытого окна на первом этаже — какие-то телевизионные звуки, кажется, передача про еду, про то, как правильно готовить рыбу, что-то в этом роде. Вдруг дверь подъезда отворяется, появляется Нина. Он ее умудрился обогнать. Она его видит, но не удивляется и даже не обращает внимания.

Идет к своей машине, снимает на ходу с сигнализации.

Открывает кабину, сумку забрасывает.

Садится, уезжает.

Все это время Сергей стоит потерянный. Она уезжает, и он спохватывается, мчится к своей машине.

Он нагоняет ее на светофоре. Она видит его в зеркале. Не удивляется, не смущается, никак на его преследо-

вание не реагирует, не прибавляет скорость, не сбавляет, не сворачивает резко в сторону, едет спокойно и безмятежно. И в конце концов Сергей как-то вдруг устает, осознает, что ли, какую странную и глупую играет роль, видит себя со стороны, со стороны другого человека.

Красный. Сергей тормозит, он — прямо за Ниной. Видит ее затылок, и даже не видит, угадывает завитки волос на затылке. И вдруг, случайно, улавливает взгляд мотоциклиста, вернее, того, кто сидит за мотоциклистом, за его кожаной спиной. Совсем юное создание, совсем девочка, она смотрит на него с опаской, с испугом. И тогда он — удивленный этим испуганным сторонним взглядом — обращается к своему отражению в зеркале, и сам пугается своего безумного, ожесточенного лица... Гудят машины — зеленый.

Нина уже за перекрестком, он трогается, следует за Ниной и вдруг сворачивает на маленькую боковую улочку.

Нина едет, но его уже на находит в зеркале заднего обзора. Какая-то фура тащится; мотоциклист проносится со своей девушкой.

Сергей останавливается на маленькой улочке.

Сидит в машине, смотрит, что вокруг происходит. Ничего, конечно, особенного: тетка что-то берет в киоске, собака пробегает, день серый, ленивый, и московская улица кажется провинцией, далеким прошлым, и удивительно, что так легко в него можно войти.

Тетка отступила от киоска и остановилась, встретила знакомую. Они стоят, болтают, а Сергей за ними смотрит. Тетка говорит, а знакомая кивает, улыбается. Сергей смотрит. Бог его знает, может, он на самом деле их и не видит. Или они для него вроде дождевых капель на стекле. Он включает двигатель и пятится, чтобы развернуться. Тетки все болтают.

Он несется по шоссе, по тому участку, где остановка и рука, где деревня. Несется от Москвы, и потому остановка и рука Сергею невидимы — они на другой стороне, а на этой — какой-то домишко кирпичный. Это в нем по ночам горит огонь.

Проносится домишко, и вывеску не разглядишь.

День серый, сухой, теплый. Низкое небо, пасмурное, но не тяжелое, светлое. Сентябрь, самое начало. Звякает ведро, его опустила на землю Нина между гряд с картошкой. Лопата у Нины в руках, очевидно, тяжелая. Нина оглядывается — старуха приближается с пустой, легкой корзиной, огромной, со старуху почти ростом. Нина плюет на ладони, берется за лопату, втыкает возле картофельного куста, плотнее забивает в землю, раскачивает, отклоняет на себя. Подцевает и выбрасывает наверх, на вольный воздух, пласт земли, картофельные клубни, один разрублен. Так у нее резко получилось, будто взрывом их выкинуло.

— Что ты! — восклицает подоспевшая старуха, корзину бросает между гряд.

Нина смотрит непонимающе.

— Это Манькина грядка, не трогай, я ей разрешила грядку посадить, давно уже сказала, чтоб выкопала, а ей все некогда, из моей земли соки пьет ее картошка, своей-то нету... Некогда ей, занята очень, министр связи...

Старуха бурчит, но картошку Манькину выбирает из земли — себе в корзину.

Нина ей бросается помогать, сталкиваются руками, лбами. И вдруг, столкнувшись, обе смеются, Нина и старуха. Смех, как поворотная точка, как будто освещение меняется и звуки становятся ярче, четче; смех снимает напряжение (а оно было, ощутимо, явственно).

Нина поднимает пласты с картофельными кустами, старуха выбирает картофелины (Манину грядку не трогают, идут параллельно).

— Устала?! — кричит старуха.

— Нет! — отвечает Нина.

Коричневые руки старухи, крепкие, шустрые, сосредоточенные, пальцы цепкие, выхватывают картофелины прямо из-под отточенной лопаты. Пока старуха выбирает, Ни-

на передыхает, оглядывает серое небо над головой; у соседа в саду бегает ребенок, а сосед бегает за ним, растопырив руки, ребенок смеется, он неуловим.

— Устала?! — кричит старуха.

— Нет!

И Нина всаживает лопату в землю. Дальше, дальше.

Нина отмывает руки под краном в огороде, грязь, черная кайма под ногтями, Нина намыливает руки тщательно, отыскивает щепочку, выскребает грязь из-под ногтей, рассматривает свои отмытые розовые ладони, трогает волдыри, многие лопнули. День уже тускнеет. Ворона села на бесплодную яблоню. Ветка под ней качается.

Земля пуста, лежит ботва, только Манькин ряд стоит нетронутый (без одного куста).

Нина режет хлеб, резать больно, больно сжимать рукоятку ножа натруженными ладонями. Картошка кипит на плите. Старуха убавляет огонь. Нина смотрит в окно на сгущающиеся сумерки.

— У бабушки моей окно было высоченное. Или мне так по малолетству казалось? Нет, наверно, правда высокое. Старый дом. Родители меня ночевать оставляли, если в гости шли или в театр. И я помню только ночь, ночное окно и снег. Снег, улица, ночь. Ну и фонарь, конечно, куда же без него.

— Умерла бабка? — говорит старуха, тыкая ножом в картофелину.

— Давно.

В ночной двор убогой пятиэтажки въезжает машина Сергея. Едет медленно, ищет, куда приткнуться. Сергей пристраивается возле старой, заброшенной машины, ее крыша засыпана сухими листьями, ветровое стекло разбито, машина похожа на осквернённый склеп. Сергей выключает мотор и слышит орущую детским голосом кошку где-то совсем близко. Точное ощущение кладбища.

Свет в салоне погашен, двери закрыты. Сергей неуверенно направляется к подъезду.

Дверь подъезда приоткрыта. Курят подростки. Расступаются, давая Сергею дорогу.

Подъезд старый, запущенный, штукатурка осыпается, пахнет тленом.

Сергей звонит в дверь одной из квартир. Он слышит шаги за дверью и смотрит в темный глазок. За глазком вспыхивает свет. Кто-то загораживает этот свет, заглядывая в глазок с той стороны. Сергей улыбается. За дверью что-то валится с грохотом. За соседней дверью нервно гавкает собака. Сергей теряется, он вдруг отступает, будто собирается бежать, но дверь распахивается перед ним.

И вот они смотрят друг на друга через порог, Сергей и девушка из музея. У нее полотенце перекинуто через плечо. Осколки тарелки белеют в коридоре. Она переступает с ноги на ногу, осколок хрустит под тапочкой.

— Извините, — говорит Сергей. — Я без предупреждения.

Она смотрит на него ошалело. Для нее увидеть Сергея на пороге своей квартиры — событие невероятное, фантастическое, быть может, она и мечтала об этом, но наяву совершенно не готова к этой встрече. Лепечет:

— Что-то случилось?

— Нет. Просто мимо проезжал. Места у вас тут красивые. Я все смотрел.

— Да, здесь красиво.

— Я все смотрел, и вдруг ночь.

Она смотрит на него, что-то соображает, краснеет, отступает от порога (хрустят осколки).

— Проходите. Пожалуйста.

Сергей стоит, не может решиться. Зачем он здесь? Она смотрит на него растерянно. По лестнице кто-то спускается, слышны голоса, шаги, это и заставляет Сергея переступить порог.

Она закрывает за ним дверь, и они оказываются вдвоем в тесной прихожей. Она смотрит ему в лицо. Он слышит ее дыхание. Вода льется, наверно, на кухне.

— У меня не прибрано, — говорит она. И вдруг икает. Испуганно прикрывает рот ладонью. — Кто-то, наверно, вспоминает.

— Кого?

— Меня.

Он молчит. Растерянны оба. Сбиты с толку. Все нелепо.

— У меня печенье есть. Я чайник поставлю. Хотите?

Он согласно кивает с облегчением; чай — хоть какой-то выход из тупика, из затянувшегося, бессмысленного стояния друг против друга в затхлом полумраке прихожей.

Она уходит, очевидно, ставить чайник.

Он нашаривает замок на двери.

Летит вниз по лестнице, едва не сшибает курящих подростков.

Машина Сергея мчится к Москве (на щите: «До Москвы 60 км»).

Машина Сергея летит.

Рука на остановке выхвачена светом фар. Машина проносится.

Сергей пролетает несколько километров и перестраивается в левый ряд. И сбавляет скорость — здесь разворот. Поворачивает и едет все по тому же шоссе, но в обратную сторону, от Москвы.

Машина тормозит, прижимается к обочине, останавливается.

Сергей глядит из кабины на неказистое здание, единственное на этой стороне. Во всяком случае, других не видно. Горят в окнах огни, горит вывеска: «Закусочная». Большая фура стоит на приколе. Ничего не происходит. Сергей отворяет дверцу и выбирается из машины. Слышно, как где-то далеко идет поезд.

Сергей входит в закусочную. Приостанавливается на пороге, оглядывает небольшое помещение.

Ярко горит свет. Мужик, наверно, водитель фуры, что-то жует за столиком. За другим столиком в самом темном углу сидит парочка, совсем еще дети, шепчутся, хихикают, целуются. Высится гора подносов, здесь самообслуживание, но за кассой нет никого. Сергей подходит к раздаче, берет поднос, толкает его по дорожке из металлических брусьев. Поднос скользит. Сергей берет салат с витрины, ломоть хлеба, стакан с какой-то цветной жидкостью. Он нюхает жидкость и ставит стакан на поднос. У кассы он останавливается и терпеливо ждет. Он слышит — бог знает откуда — чей-то женский голос, что-то он говорит-говорит, не разберешь что.

— Можно вас?

Собственный голос кажется Сергею чужим.

Женщина продолжает говорить свое, наверно, она его не слышит.

— Эй! — окликает Сергей невидимку.

— Да ты садись, ешь, — говорит ему добродушно-сытно мужик, — потом расплатишься. Она по телефону бренчит, это надолго.

— А вы что, завсегдатай?

Сергей направляется с подносом к соседнему столику.

— Первый раз здесь.

Мужик наблюдает, как Сергей устраивается за свободным столиком. Как берет вилку и скептически разглядывает ее, как тщательно протирает салфеткой (салфетки — в стаканчиках на каждом столике; вообще, в заведении довольно чисто).

— Пока ем, она третий раз звонит, каждый раз минут на двадцать зависает...

— Долго вы едите.

— А чего мне спешить? Поспешишь — людей насмешишь, в гости к Богу не бывает опозданий, и прочее.

Он вынимает сигарету и закуривает с видом полного удовольствия, благодушия. Он смотрит за стойку (Сергей к ней — спиной). Восклицает негромко:

— Смотри-ка, раз на раз не приходится.

Сергей оглядывается. Из подсобки вышла Манька. Лицо у нее заплаканное. Она видит жующего Сергея (лицо у него, когда жует, скептическое, как у оценщика-критика). Манька не беспокоится. Открывает кассу. Смотрит из-за стойки, что у него на столе, пробивает. Спрашивает громко заплаканным голосом:

— Вы хлеба один кусок брали?

— Один, — отвечает Сергей.

Маня отрывает чек и неторопливо, грузно идет к Сергею. Кладет чек перед ним на стол. Сергей берет чек,

смотрит сумму. Поднимает глаза на Маню и смотрит на нее очень-очень внимательно.

— Что? — говорит Маня. — Салат, хлеб, напиток. Что не так?

— Все нормально, — говорит Сергей. И вынимает бумажник. И, вынимая из него деньги, спрашивает. — Вы какими духами пользуетесь?

Маня шмыгает носом и смотрит на Сергея подозрительно.

— А что?

— Просто интересно. Вроде знакомый запах.

— Хорошие духи.

— Дорогие?

— Не знаю. Наверно.

Она забирает у него деньги и направляется за стойку, к кассе. Мужик подмигивает Сергею. Парочка целуется. На столе у них вдруг звонит мобильный. Девушка смотрит в светящееся окошечко и отключает телефон.

Маня возвращается и кладет на столик мелочь — сдачу. И карточку. Сергей берет эту карточку, рассматривает. Это визитка Нины. С номером ее мобильного.

— Она вам все про духи скажет, — говорит Маня, — а я так, ходячая реклама.

Сергей глядит на Маню. Его неподвижный взгляд ее смущает.

— Садитесь, — указывает Сергей на стул напротив.

— Что? — не понимает Маня.

— Присаживайтесь.

Голос у него тихий, глаза — строгие.

Маня растерянно присаживается. Мужик курит, смотрит на них, это его развлекает.

Нина вдруг просыпается.

Работает телевизор в спальне старухи (кровать с шишечками, гора подушек). Нина шевелится, и раскладушка отвечает дряхлым стоном. Раскладушка стоит в кухне. Блестит на плите кастрюля, отражает свет фонаря с улицы. Дверца в буфет чуть приоткрыта, и там, за дверцей, глубокая, глубокая тень. Телевизор из спальни почти не слышно, но видны всполохи его мельтешащих картинок, двери между спальней и кухней нет, давным-давно снята с петель, на косяке — черточки с именами еле проглядываются, съедены временем, — отметки, знаки того, что и в этом доме когда-то росли дети.

Вдруг всполохи гаснут, телевизор выключен. Нина слышит, как старуха шебуршит там, в спальне. Никак не уляжется, не успокоится. Сдвигает что-то. Чем-то скрипит. Но все стихает, и Нина смыкает веки.

Вдруг вновь она слышит старуху, шорох ее шагов, дыхание. Совсем близко.

Нина приоткрывает глаза. Старуха пробирается к выходу из кухни.

Нина видит, как старуха снимает плащ с вешалки, надевает, смотрится в темное, будто подвижное зеркало. Что она в нем может разглядеть?

Оборачивается вдруг старуха и видит открытые глаза Нины.

— Не спишь?

Нина молчит, смотрит.

— К подружке сбегаю. Она работает в ночь.

Нина смотрит на старуху. Удивленно.

— Я к ней часто хожу.

Старуха молчит. Нина тоже молчит. Старуха вдруг оглядывается.

— Я, когда ночью одна в комнате... Я слышу, как смерть подходит. Неслышно, но я слышу. Даже если телевизор работает. Она моего лица касается. Как паутина.

Старуха проводит рукой по лицу, будто снимает эту липкую паутину.

— Но вы же не одна сегодня, могли бы меня позвать.

— Да? Я не подумала.

Нина садится, скрипит в ответ раскладушка. Старуха приближается. Опускается на стул (на его спинке висит одежда Нины). И вот они сидят и смотрят друг на друга. Слышен гул пролетающей по шоссе машины. И как-то очень ясно, что говорить им не о чем, ничего общего, чужие люди.

— Я пойду, — говорит старуха. — А ты спи.

Старуха приближается к двери, берется за ручку.

— Спи, — еще раз говорит Нине. И отворяет дверь.

Машина Сергея отъезжает от закусочной (фура все стоит). Следуя указателю, разворачивается на Москву.

Сергей увеличивает скорость. Машина летит. Свет фар выхватывает руку — раскрытую ладонь — на торце остановки.

Нина отодвигает шаткую раскладушку к печке, вытаскивает из-под стола свою сумку. Снимает джинсы со спинки стула. Натягивает. Лицо у нее решительное.

Нина с сумкой выходит на темную, скупо освещенную фонарем улицу. Ее машина притулилась под фонарем, у раскопанных картофельных гряд. Кошка выскакивает из-под машины, когда Нина приближается.

Горит свет за столиком дежурной медсестры. Печально смотрят глаза с бумажных иконок. Медсестра читает книжку. Дальних шагов по коридору она не слышит. Шаги приближаются и смолкают. Вдруг медсестра поднимает глаза. Нина стоит перед ней с сумкой в руках. Медсестра смотрит на нее ошалело.

— Здравствуйте, — говорит спокойно Нина и опускает на пол сумку.

— Господи. Как вы сюда вошли?

Мальчик лет четырех тащит на веревке машинку. Машинка тащится неохотно, колеса прокручиваются, она подскакивает на колдобинах. Мальчик и сам тащится неохотно. Его волокут за руку, мальчик спотыкается, заглядывается на осколок стекла, драгоценный мусор... День светлый, теплый.

Мальчика крепко держит за руку Ксюша. Выглядит почти прилично, лицо припудрено.

Песочница, качели, лестница, горка (обита гладкой жестью). Качели поскрипывают, на них покачивается Нина, к столбу приткнута ее сумка. Ксюша при виде Нины отпускает руку ребенка, и мальчик с машинкой топает к песочнице. Ксюша подходит к качелям.

— Привет, — говорит ей Нина.

— Привет. — Ксюша пристраивается на соседние качели, но не качается, просто сидит и смотрит на Нину. — А чего ты тут делаешь?

— Гуляю.

Ксюша смотрит на Нину недоверчиво. Нина упирается ногой в землю, и качели останавливаются.

— Свежий воздух. Понимаешь?

Ксюша кивает и вынимает из кармана сигареты.

Нина протягивает руку, и Ксюша вкладывает ей в руку сигарету.

Нина выдувает дым изо рта.

— Свежий воздух? — спрашивает Ксюша.

Нина не отвечает. Она смотрит, как мальчик возится в песочнице. Машинка идет в гору. Мотор гудит: дж-джжжж.

— Чего случилось? — спрашивает Ксюша, подносит к своей сигарете огонь.

Нина не отвечает. Покачивается — чуть-чуть, ног не отнимая от земли.

— Расскажи смешное, — вдруг просит.

— А что, дамочки, — останавливается перед ними мужик навеселе. — Где здесь улица Кирова?

— Вот и смешное, — замечает Ксюша.

— Это не здесь, — отвечает Нина.

— А где? — обеспокоенно спрашивает мужик.

Он, хоть и навеселе, не особо весел, скорее, сосредоточен, какая-то забота его ведет.

— В той стороне, — Нина машет рукой, — если бы сейчас был тысяча девятьсот восемьдесят пятый год. К примеру.

— Не понял.

— Но нет давно восемьдесят пятого года, и улицы Кирова тоже нет. Вся там осталась.

— Ну, дамочки, — мужик растерянно качает головой.

Нина разводит руками, ничего, мол, не поделаешь.

Мужик стоит от них в стороне, ждет прохожего.

Девочка с собакой. Смотрит на мужика снизу вверх. Очевидно, не знает ответа — качает головой.

— Скажу ему, — Ксюша собирается встать с качелей.

— Брось. Вон старушка идет. Скажет.

Мужик останавливает старушку. Она указывает направление. Что-то говорит. Мужик кивает, посматривает на Нину с Ксюшей. И вдруг грозит им пальцем. Ксюша прыскает.

— Ты будешь смешное рассказывать?

— Господи, я и так вечно несу ерунду.

— Без ерунды повеситься можно.

— Да что с тобой?

Мальчик подходит к Ксюше. Обнимает колени. (Машинка брошена в песочнице.)

— Мам. Я есть хочу.

Ксюша вынимает платок, вытирает ребенку сопливый нос.

— Я беременна, — сообщает вдруг Нина.

Рука с платком замирает. Ксюша смотрит внимательно на Нину.

— Здорово.

— Уже нет. Я аборт сделала.

Ксюша прячет скомканный платок в карман, подталкивает мальчика к песочнице.

— Иди поиграй.

— Я есть хочу, — упрямо повторяет мальчик.

— Рано еще.

— Я есть хочу.

— Я тоже.

Мальчик смотрит недоверчиво.

— Давай, правда, поедим где-нибудь, — Нина резко встает, качели отлетают, она от них отступает. — Я угощаю.

Они идут скверико́м. Нина тащит сумку, Ксюша везет машинку. Мальчик идет за ними, отстает, садится на корточки, подбирает щепку, разглядывает травинку, по ней ползет жук, взлетает, пугает малыша, он вскакивает, бежит, щепка в кулаке.

— Вы же хотели ребенка?

Нина не отвечает. Машинка застревает в кочке, Ксюша останавливается, дергает за веревку, машинка подскакивает, высвобождается. Нина возвращается к отставшей Ксюше.

Мальчик кладет в кузов щепку.

— Как вообще Сережа согласился? — спрашивает Ксюша.

— Он не в курсе.

— Ну вы даете, ребята.

Нина вдруг закрывает глаза, вытягивает руку и дотрагивается до Ксюшиного лица. Ксюша отшатывается.

— Эй.

— Можешь спокойно постоять? Интересно, как слепые чувствуют?

Нина проводит пальцами по Ксюшиному лицу. Мальчик смотрит на них, раскрыв рот. Ксюша стоит терпеливо. Нина открывает глаза, смотрит, как спросонья.

— Ну как? — спрашивает Ксюша.

— Пошли есть.

И, как ни в чем не бывало, Нина идет дальше. За ней отправляются Ксюша с машинкой на поводке и мальчик. На ходу он берет Ксюшу за руку.

Нина у своей двери. Вставляет ключ в замочную скважину, поворачивает.

Она входит в прихожую. Играет оркестрик, что-то джазовое. Нина закрывает за собой дверь. Сумку ставит возле тумбочки. На ней так и лежат «купленные» Сергеем тюбики. Нина берет тюбик крем-пудры (легкий загар). Выдавливает на палец. Разглядывает. Размазывает по щекам. Музыка становится значительно тише.

Нина скидывает туфли и направляется из прихожей.

Заглядывает в кухню. Там никого. Она наливает в кружку воды. Музыка почти угасает.

С кружкой Нина идет в комнату.

Сергей сидит к ней спиной за включенным компьютером, даже не оборачивается. Музыка у него играет, джаз, едва слышно. Нина подсаживается к столу сбоку. Смотрит на лицо Сергея, обращенное к экрану. Отпивает воду. Он не обращает на нее ни малейшего внимания. Разглядывает на экране изображения глиняных расписных музейных чудищ.

Лось-свистулька с вытаращенными глазами.

Нина тоже разглядывает картинку. Ставит кружку на стол.

— Кружку убери со стола, — говорит, не оборачиваясь, Сергей.

Секунду поколебавшись, Нина берет кружку в руки.

Одна картинка сменяет другую.

— Как дела? — спрашивает Сергей, щелкая «мышкой».

— Спасибо, нормально.

— Как там наша покойница поживает?

Глиняная баба, раскрашенная, яркая, краснощекая, руки — на круглом животе.

— Картошку выкопали, — говорит буднично Нина.

— Хорошая картошка?

— Ничего. Развaристая.

— Попробовать не привезла?

Нина не отвечает. Смотрит на картинки. Мужик с бородой. Петух-свистулька. Мышь. (Иные фигурки с трещинами, со стершимися красками.)

— Почему ты не остановился? — спрашивает Нина. — Просто интересно.

Сергей молчит.

— В машине, наверно, было тепло, музыка играла? Джаз? Точно, джаз... На самом деле, я тебя понимаю, я ведь тоже, когда ты позвонил, подумала, господи, зачем он, зачем сказал, лучше бы я не знала ничего. Ну, может, я не такими словами подумала... У меня ведь тоже тепло было в машине. И музыка. Не джаз. Я не помню, что. Но не джаз.

Она смотрит на экран. Сергей листает картинки, одну за другой. Не слишком быстро листает, можно рассмотреть. Конь-качалка. Баба без лица (серое пустое пятно).

— А если бы ты ее на самом деле убил?

Сергей молчит.

— Представь на секунду. На крохотную секундочку. Сбил, она еще была жива, но ты не остановился, и она, без помощи, умерла. Всё.

Сергей молчит, щелкает «мышкой», картинки перелистываются на экране.

— Когда я сказала, что ты ее убил... Что ты почувствовал? Ну, пожалуйста, пожалуйста, скажи, что?!

Рука Сергея замирает. Замирает картинка на экране.

Лошадь с тремя смешными головами.

— Ничего, — говорит Сергей. — Тогда — ничего.

— Я тоже. Ты сказал, что сбил человека, а я — ничего не почувствовала (кроме досады, что жизнь сбилась с ритма). Но я, в отличие от тебя, неопределенности не выношу и потому поехала. Увидела ее белую руку из кустов, и тоже — ничего, кроме досады. Меня это даже напугало. Мне, знаешь... наверно, это странно, я сама знаю, что странно, но мне захотелось что-то почувствовать, что-то в себе... расковырять, вытащить, я влезла в ее жизнь просто по уши, потому что хотела, чтобы она стала для меня живой, а не пустым местом, не просто белой рукой из кустов. Мне пожалеть ее захотелось.

Сергей рассматривает смешное трехголовое чудище (или просто его взгляд направлен в экран, но что там, на экране, не видит).

— И как?

— Забавная старуха. Мне с ней было не скучно. Только я ей ни к чему. Я поняла в конце концов, что я в ее жизни — лишний элемент. Полное недоумение.

Сергей молчит, смотрит упорно в экран.

— Знаешь, когда я что-то почувствовал? Сегодня. Когда узнал, что она жива.

Поворачивает голову, смотрит на Нину.

S U M M A R Y

Natalya Venger, Daniil Dondurei
«Forget USSR!»
VGIK-2008. Results of the sociological study.

Vladimir Malyshev
The school has justified itself
VGIK yesterday and today: Rector's point of view.
IK questionnaire
Professors and students of VGIK answering.

Olga Andreyeva
Just so Petya
Review of Nikolay Dostal's PETE ON THE WAY TO HEAVEN (Russia).

Olga Artemyeva
So far, so close
Review of Alexandre Proshkin's THE MIRACLE (Russia).

Dmitry Desyaterik
Dolls
Review of Kira Muratova's MELODY FOR A BARREL ORGAN (Ukraine).

Nina Tsyrkun
Dillinger is dead
Review of Michael Mann's PUBLIC ENEMIES (USA).

Semyon Ekshtut
«Remembering school in childhood...»
On educational system in pre-Revolutionary Russia.

Quentin Tarantino:
«I'd like to return to the past...»
Master class of the filmmaker at the Cannes Film Festival.

Inna Kushnaryova
A forgotten paradox maker
Portrayal of Marco Ferreri.

Jennifer Wood
American film school: In the principal's study
Round table talk of the directors' of cinema faculties of some American universities.

Tamara Dondurei
English mode of education
On the methods of cinema study in London: The National Film and Television School and The London Film School.

Nikolay Khomeriki:
«They teach craft, not love of the beautiful»
On the methods of cinema study in Paris: La Fémis. Conversed by Elena Paisova.

Klim Shipenko:
«They teach to be independent»
On cinema education at California State University, Northridge. Conversed by Evgeny Gusyatinsky.

Andrei Khrzhanovsky
The way by the film's
The concluding installment of the author's commentary on his A ROOM AND A HALF, OR SENTIMENTAL TRIP HOME.

Evgeny Maizel
Disaster of Communism
LiveJournal as the mirror of Russian evolution.

Ulyana Fedulova
Things do happen

Darya Khomyakova
People from the mainland

Gulya Sapargalieva
Father
A set of family tales by VGIK students.

Elena Dolgopyat
On the other side
A script.

15 СЕН 2009
09-43197

Журнал издается при поддержке Министерства культуры РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125057, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
Телефоны: (495) 614-2302, 614-0657. **Факс** (495) 614-3491
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 19.08.09. Подп. к печати 1.09.09
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,79
Заказ 1151. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 125057, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
телефон для справок: (495) 614-2302, 614-0657.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 614-23-02, 614-0657
Fax (495) 614-3491
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2009

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

Анжела рублёвская

Фендер городской

Колье с цветами – *15 000 руб., авторская работа, Бельгия*

Значки – *100 руб. каждый, музыкальная барахолка*

Майка – *350 руб., порвал сам, сетевой магазин*

Шифоновое платье – *2000 евро, коллекция pret-a-porter, Париж*

Браслет – *400 руб., подарок фанатки*

сериал нового поколения

Барвиха

Джинсы – *500 руб., секонд-хенд*

премьера в октябре

Босоножки из кожи и шелка, – *500 евро, Париж*

Кеды – *1100 руб., торговый центр рядом с домом*

Реклама. Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, М.ДРОЗДОВОЙ, О.КОВАЛОВА, М.КУВШИНОВОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, И.СУКМАНОВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Канн-2009
Русская «новая волна»
Культура после Стены

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

КАННН-2009
СОЧИ-2009

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ГЕОРГИЙ ПУЗЕНКОВ
СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ
АВДОТЬЯ СМИРНОВА
СЕРГЕЙ БОДРОВ
ЛАРИСА МАЛЮКОВА

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

КРИСТОФ ВАЛЬЦ
ШАРЛОТТА ГЕНСБУР

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Религиозные искания на каннском экране
Как артхаус пробивается в мировой прокат
Голливуд: новое начало

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

РАИСА ФОМИНА
ДАСТИН ХОФФМАН

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

ТВ: уловки профессии
Гордон как жанр
Цензура на ТВ

2 0 0 9